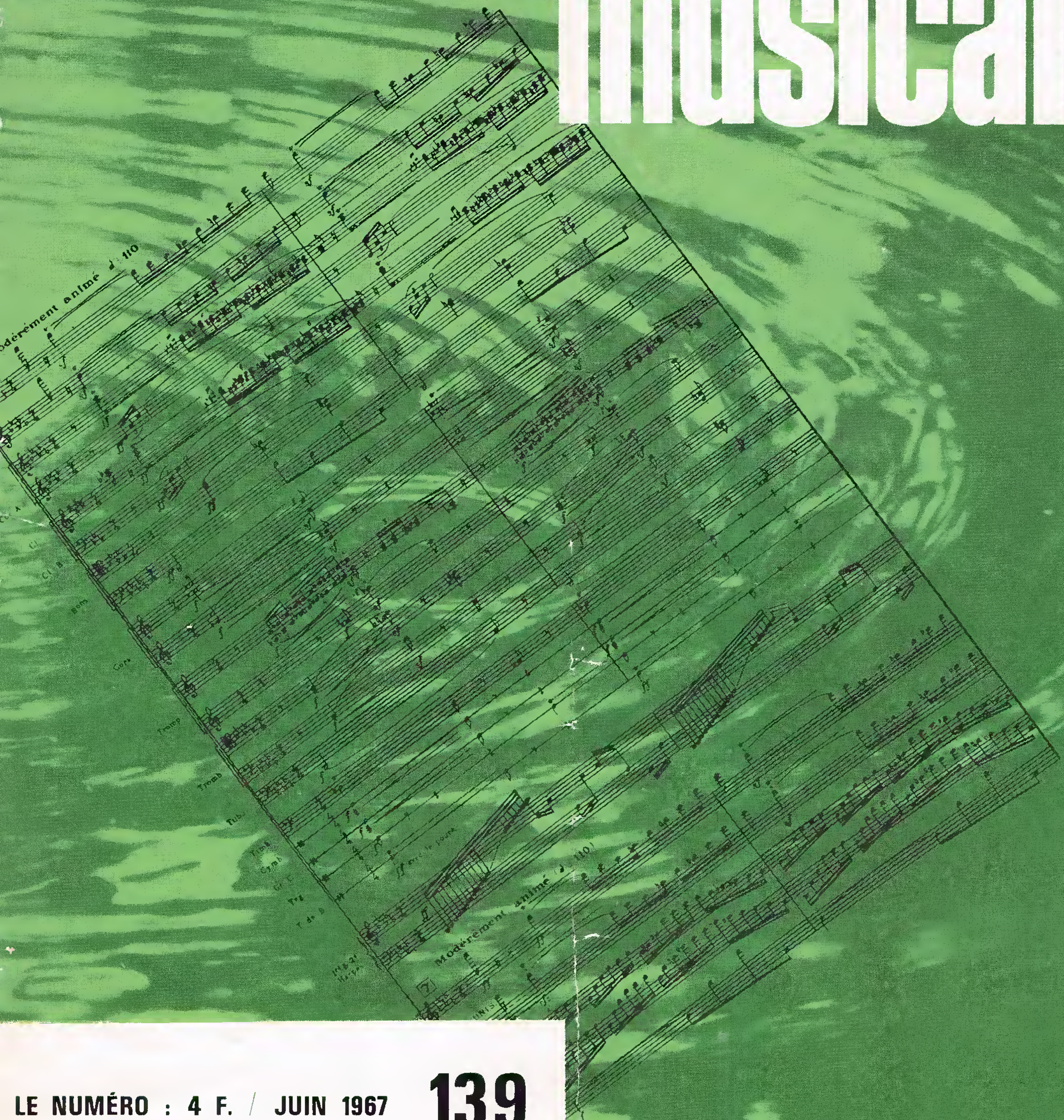
l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 4 F. / JUIN 1967 **139**

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **36, rue Pierre-Nicole - PARIS-5e**

Téléphone : **033-24-10** C.C.P. PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

(1) Dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine.

(2) Au Centre National de Préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine).

(*) C'est à M. VEYRIER, délégué du Comité de Lecture pour les Conservatoires, que doit être adressée toute correspondance concernant ces établissements (rapports, articles, etc...) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

Abonnements :

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 25** - Etranger : **F 30**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 Iconographies par an) : France : **F 34** - Etranger : **F 39**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 4**

Education Musicale et Suppl. Iconographique. **F 6**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75.*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

22e Année — No 139 1er JUIN 1967

Sommaire

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

JOURNÉES D'ÉTUDE POUR L'ÉDUCATION MUSICALE

Depuis quelques années, enquêtes, manifestes et publications diverses ont tenté d'alerter l'opinion et les Pouvoirs publics à propos de la situation faite à l'éducation musicale en France. De son côté, la Ligue Française de l'Enseignement et de l'Education Permanente a voulu que le problème de l'Education Musicale soit très sérieusement étudié. L'étude entreprise par l'U.F.O.L.E.A. à la suite du vœu émis à l'occasion du Congrès de Paris en juillet 1966 s'est déroulée en plusieurs temps :

a) Un avant-projet, établi en novembre 1966, a été diffusé auprès d'un certain nombre de personnes sympathisantes.

b) Le dépouillement des réponses a permis d'établir un texte de synthèse d'où se dégagent les thèmes suivants :

— une véritable éducation de la personnalité ne se conçoit pas sans formation musicale;

— les enfants de tous les milieux ont droit à cette formation complète et équilibrée;

— la situation de l'éducation musicale en France demande une sérieuse réforme tant dans le domaine des horaires que dans celui des méthodes;

— le combat pour la musique fait partie du combat plus général pour la démocratie et la liberté.

c) Ce texte doit servir de base de travail à des

JOURNEES D'ETUDE POUR L'EDUCATION MUSICALE

organisées à l'Ecole Normale du Bourget du 5 au 9 juillet prochains, sous le haut patronage de Monsieur le Ministre de l'Education Nationale.

Le projet de rapport sera diffusé à toutes les personnes désireuses de participer à ces Journées d'Etude (chefs d'établissements scolaires, professeurs d'éducation musicale, instituteurs, animateurs de mouvements de jeunesse, artistes professionnels, etc...) ainsi qu'aux personnalités qui y seront intéressées (Inspecteurs généraux de l'Education Nationale, Inspecteurs de la Jeunesse et des Sports, Inspecteurs départementaux de l'Education Nationale).

Renseignements divers et modalités d'inscription :

— les participants seront reçus à l'Ecole Normale du Bourget le mercredi 5 juillet à partir de 18 heures. Ils pourront quitter l'Ecole Normale le dimanche 9 dans le courant de la matinée;

— l'hébergement est prévu à l'Ecole Normale (coucher en boxes individuels);

— le droit d'inscription, fixé à 60 F, comprend les frais d'hébergement et la participation à une soirée musicale à Paris;

— les frais de voyage ne sont pas remboursés, mais les participants de province recevront un fichet de Congrès qui leur permettra de bénéficier d'une réduction de 20 % sur le billet de chemin de fer 2e classe;

— adresser toute demande d'inscription, avant le 18 juin, à l'U.F.O.L.E.A., 3, rue Récamier, PARIS-VIIe, accompagné d'un chèque de 60 F libellé au C.C.P. : Ligue de l'Enseignement 4143-80, PARIS.

Confirmation de l'inscription, fichet de Congrès et projet de rapport établi par la Commission, seront envoyés aux inscrits vers le 25 juin.

MOZART : LA FLUTE ENCHANTÉE

par René KOPFF

(*voir « L'Educ. Mus. » n*os 132 *à* 138, *de nov.* 66 *à mai* 67)

Septième tableau : scène 28.

La scène, représentant un paysage montagneux et sévère est prête pour l'épreuve de l'eau et du feu.

Adagio 2/2 en do mineur.

Deux hommes cuirassés amènent Tamino et lui expliquent le sens des dernières épreuves qu'il est prêt à affronter. Dans ce morceau, qui est un des points culminants de l'œuvre, la musique épuise ses couleurs les plus efficaces, ses accents les plus saisissants, pour mettre en évidence le sérieux et la profonde signification de l'action. Mozart utilise ici le ton d'ut mineur comme dans la « Maurische Trauermisik » (musique funèbre maçonnique) de 1785 où il use d'ailleurs aussi d'un choral. En effet, il se sert ici de la mélodie d'un vieux choral luthérien qui date de 1524 et qui a déjà été utilisé par J.-S. Bach dans trois cantates (A). On le retrouve aussi dans l'esquisse contemporaine d'un quatuor à cordes en si mineur (K 620 b).

Si par le chant cette page tient du choral, par son accompagnement orchestral elle s'apparente très nettement à la fugue. En effet, la sévère mélodie principale est enrobée dans un langage contrapuntique absolument dans le style des passions de J.-S. Bach, contrepoint dont la complexité souvent chromatique (mes. 200) caractérise la complexité des difficultés qui sont à vaincre, et qui est peut-être aussi en rapport avec le mouvement continuel et inquiétant des éléments (de l'eau et du feu).

Après une courte introduction de six mesures (190-195) affirmant la tonalité et dont le caractère religieux est rehaussé par les trombones, le thème de la fugue est présenté par les deuxièmes violons (mes. 196). La réponse à l'octave est donnée par les premiers violons (mes. 197). Une troisième entrée se situe aux altos et violoncelles (mes. 198), une quatrième aux basses (mes. 201). Dans la suite il est constamment présent dans le tissu contrapuntique : aux basses (mes. 206), aux violons (mes. 207), aux basses (mes. 208), etc. A noter dans le contresujet la présence de la syncope caractéristique de l'ouverture et qui s'apparente aussi très nettement au motif initial du Requiem.

Le chant des deux hommes cuirassés commence à la mesure 206. Ils chantent leurs explications à l'unisson des bois et des trombones, association de timbres à caractère très religieux. La régularité de leur chant à l'unisson est à l'image de la rigueur de l'épreuve, de l'implacable sort qui régit le destin de Tamino. Les paroles de ce texte suivent d'assez près un passage du Sethos de Terrasson et un texte du rituel maçonnique. Notons au cours de ce chant la correspondance frappante du mot « Erleuchtet » (illuminé) avec le sommet mélodique du choral (mes. 229).

Résigné, Tamino assure qu'il n'a pas peur de la mort et qu'il est prêt à tout. De do mineur on passe par fa mineur. Dans la déclamation le mouvement ascendant par demi-tons est souvent impressionnant, surtout lorsqu'il est encore souligné par un accord expressif : accord dissonant de septième diminuée (mes. 240); accord de sixte avec deuxième degré abaissé qui s'enchaîne chromatiquement au précédent à toutes les parties (mes. 245). La même inflexion est reprise par Pamina (mes. 247-248); mais, soutenu par un accord de septième de dominante modulant vers ré bémol, le sens tragique de cette inflexion est atténué et tourne même à la tendresse.

Par la voix de ses deux compagnons, Tamino apprend qu'il a le droit d'affronter les épreuves suivantes la main dans la main avec Pamina. Et le voilà aussitôt plus confiant et plus décidé encore. Le chant se meut en la bémol majeur. Un sentiment de délivrance, de joie exubérante se fait jour dans l'exclamation « Welch Glück » (quel bonheur) (mes. 262-263) avec sa syncope rapide qui se répète d'ailleurs (mes. 265).

Nouvelle courte sentence conclusive : « Ein Weib... ». Une femme qui ne craint ni la nuit ni la mort est digne d'être initiée (mes. 266). La misogynie de Schikaneder semble s'être apaisée, puisqu'il va jusqu'à laisser à Pamina le droit d'être initiée, ce qui n'est pas maçonnique du tout.

La porte s'ouvre; Tamino et Pamina s'embrassent.

Andante en fa majeur (mes. 277).

A partir de ce moment la crise est passée, et, malgré les épreuves à subir encore, on sent dans la musique une nette détente. Est-ce volontairement — sans doute à cause de la gravité de la situation — que les auteurs ont laissé tomber ici l'occasion unique d'intercaler un duo d'amour (qui eut d'ailleurs été le seul de l'œuvre) ?

La pureté et la douceur du début de cet andante montrent combien Mozart eut pu être capable d'adapter un duo d'amour au profond sérieux de la situation.

Puis (mes. 286) on a l'impression d'entrer dans un nouveau temple. Des sonorités graves et religieuses s'élèvent, rappelant quelque peu le chœur à Isis et Osiris, sur une

pulsation marquant le mystère. La suite des épreuves attend le jeune couple, mais avec les efforts conjugués ce sera plus facile. Le chant de Pamina (mes. 299-301) épouse le rythme de celui de Tamino (mes. 290-292). Même la mélodie des mesures 303-305 semble être un rappel de l'exclamation de joie de Tamino (mes. 263-265).

La page suivante nous apprend l'histoire de cette flûte enchantée qui doit leur permettre d'affronter victorieusement la suite des épreuves. Pamina conseille à Tamino d'en jouer pour leur donner du courage et pour les protéger. Ses inflexions vocalisantes (mes. 308 et 312) reprenant celles du début de son apparition (mes. 278-282), imitent le jeu de la flûte. Structurellement cette phrase arrondit la première partie de cet andante qui prend ainsi vaguement la forme ABA.

Dans le récit de l'origine de la flûte qui suit, nous notons un court assombrissement de l'atmosphère. Harmoniquement on passe par sol mineur. Dans l'orchestration on peut remarquer quelqu'analogie avec le premier air de la Reine de la Nuit où celle-ci raconte la perte de sa fille. Ici palpitation régulière des cordes, là-bas tremblement. Ici comme là-bas une mélodie plaintive du basson dans le médium (mes. 315). Cet accompagnement devient encore plus illustratif dans les trémolos dissonants qui soulignent « Donner, Sturm und Braus » (Tonnerre et tempête).

A ce récit s'enchaîne un quatuor réunissant les voix de Pamina, Tamino et des deux hommes cuirassés, quatuor qui reflète la ferme conviction de la victoire finale (mes. 330). Pamina reprend ici (mes. 340) textuellement la phrase précédente de Tamino, ce qui marque bien leur parfaite union de pensée et leur confiance réciproque. D'impressionnants accords de septième diminuée soulignent à deux reprises (mes. 348 et 350) le mot « Nacht » dans l'expression « durch des Todes düstre Nacht » (à travers la sombre nuit de la mort).

Marche : Adagio 4/4 en do majeur (mes. 362) (B).

Maintenant ce sont les ultimes épreuves. D'abord celle du feu. D'après les indications scéniques on entend le crépitement du feu, le hurlement du vent, un lointain grondement de l'orage et le bruissement de l'eau. Tamino joue de la flûte, cette flûte magique qui leur assure le salut au milieu des éléments conjurés. Mozart peint très sobrement tous ces événements extérieurs. Là où tout autre aurait profité de la situation, Mozart ne compose pas véritablement de la musique descriptive. C'est une solennelle marche lente où la mélodie ornée de la flûte est à peine soutenue par quelques accords des cuivres et quelques sourdes notes des timbales. Après le sombre do mineur du choral, do majeur apparaît ici comme une tonalité triomphante. C'est très simple et pourtant très impressionnant, inspirant presqu'une sainte horreur. Pour Mozart, il est essentiel d'exprimer l'entière confiance des deux héros. En effet, la flûte, frêle et claire, avec son sobre accompagnement où grondent de sourdes menaces, est le symbole tout à la fois de la fragilité de l'homme et de la puissance de son âme, isolée dans la nature hostile, mais dont elle va triompher par les lumières de la vérité et la douceur de l'amour.

En sortant de l'épreuve du feu Tamino et Pamina chantent un court duo dans lequel leur union parfaite est traduite par les voix absolument parallèles en tierces ou en sixtes.

De la même manière, sur la même marche de la flûte accompagnée par cuivres et timbales, les deux affrontent maintenant l'épreuve de l'eau. A leur retour une porte s'ouvre, laissant entrevoir tout l'éclat du temple. Dans l'euphorie de leur bonheur à présent conquis, leur duo d'action de grâce n'a pas le temps d'être bien long (mes. 387-389).

Aussitôt retentit une éclatante fanfare qui déverse sa splendeur éblouissante sur les deux héros. Et l'assemblée des prêtres entonne un chœur de jubilation en conduisant les heureux vainqueurs des épreuves dans le temple. De nouveau nous sommes frappés par la primaire simplicité de la phrase chorale. Une jubilation polyphonique eut été à sa place en pareille circonstance. Mais même cette harmonisation homophone produit un effet théâtral imposant.

Huitième tableau : 29e scène.

Le théâtre se transforme de nouveau dans le jardin précédent.

Allegro 6/8 en sol majeur (mes. 412).

Après ce sommet de beauté solennel et triomphal, l'opérette et l'humain reprennent pour un moment leurs droits. Dans cet air, où bonhomie et mauvaise humeur alternent constamment, et qui est un des sommets de l'art bouffon de Mozart, on peut vraiment parler de l'émancipation complète de l'air de Mozart vis-à-vis de ses attaches italiennes antérieures.

Papageno se désespère d'avoir perdu sa compagne. Après Pamina c'est lui maintenant qui veut se donner la mort. Mais la musique nous dit assez que c'est bien moins sérieux et qu'au fond il tient bien plus à la vie, musique légère, capricieuse, malicieuse, joliment orchestrée, et qui rappelle un peu celle d'Osmin de l'Enlèvement.

Dès le début de l'introduction le jeu alternatif des cordes annonce l'esprit léger et simplement populaire de ces pages. Papageno appelle en jouant de sa flûte de Pan qui, hélas, ne peut lui amener sa Papagena, puisqu'elle n'est pas magique. L'aurait-il oublié dans son désarroi ? Il n'y a que les hautbois et les cors de l'orchestre qui répondent à ses appels. Puis les cordes chantent cette charmante mélodie (C) qui constitue comme un refrain (mes. 417) si l'on considère cet air de Papageno comme une espèce de rondo, car ce refrain revient effectivement à plusieurs reprises. Repris et renforcé par les bois et les cors, ce refrain termine cette courte introduction instrumentale.

Dans un premier couplet (mes. 425) Papageno appelle en vain sa chère Papagena au moyen de tendres surnoms et de sa flûte. Passagèrement ce couplet module par ré majeur. Un furtif si bémol sur le mot « Unglück » (malheur) (mes. 438) essaie d'assombrir un peu l'humeur sans trop y parvenir. Et, revenant en sol majeur, Papageno fait son « mea culpa » en enchaînant à ce premier couplet le petit refrain mélodieux (mes. 443). Il semble très malheureux. Du moins éprouve-t-il quelques remords d'avoir perdu son bonheur par son incorrigible bavardage.

Le deuxième couplet (mes. 447) part sur le ton relatif mi mineur pour revenir au ton principal en modulant par ré et la majeur. Au léger et gracieux rythme de valse des parties accompagnantes les premiers violons superposent une ligne mélodique descendant et remontant alternativement avec des passages chromatiques (mes. 447-455). Un peu plus loin, cordes et bois se répondent drôlement dans des tessitures différentes (mes. 457-459). Nous entendons donc dans l'orchestre une véritable peinture musicale de ce qui le brûle (« so brennt's ») et le démange (« so zwickt es ») intérieurement, peinture à la fois réaliste et humoristique. Il appelle de nouveau en vain et termine comme précédemment en enchaînant au petit refrain mélodieux en sol (mes. 467). Comme à la fin du premier couplet, ici aussi le texte de ce refrain représente une espèce de sentence conclusive que Papageno tire de son aventure.

Le troisième couplet (mes. 471) commence avec de touchants soupirs musicaux dans les cordes. Le sol mineur qui succède ici au sol majeur est étrangement plaintif; et l'on prend véritablement un peu en pitié le pauvre Papageno. Son chagrin serait-il vraiment si grand ? Mais Mozart ne le prend pas tout à fait au sérieux lorsqu'il choisit son arbre où il veut mourir. Malgré l'assombrissement de la tonalité, la musique conserve son rythme sautillant. On ne saurait en effet mettre une musique trop sérieuse sur des expressions si pittoresques de pur dialecte viennois comme on les trouve dans le texte présent (ex. : zubandelst, mes. 487).

Mais Papageno ne se décide que difficilement; en effet, il tient trop à la vie pour la sacrifier si vite — on voudrait presque penser : pour si peu. Aussi s'adresse-t-il en dernier ressort au public; n'y a-t-il pas quelqu'un qui aurait pitié de lui ? Le silence impressionnant qui répond à sa question (mes. 505) et l'attente anxieuse de Papageno sont traduits par un moyen aussi simple qu'efficace : la tension inhérente à l'accord de septième de dominante sur ré. Une fois de plus Papageno tire la moralité de son couplet dans le refrain qui s'enchaîne. Personne n'a pitié de lui. Il ne lui reste donc qu'en en finir pour de bon.

Le couplet suivant, tout en restant en sol, ressemble thématiquement au deuxième, avec ses traits et ses chromatismes des cordes alternativement renforcés par les bassons ou les flûtes. Il compte : un, deux, trois, en soufflant dans sa flûte de Pan et en tirant en longueur les silences. Situation tragi-comique, mais où le comique de situation prédomine malgré tout. Il ne peut toujours pas encore se résoudre à l'extrême remède et entonne un dernier chant du cygne. La musique devient comiquement pathétique en se tournant de nouveau vers sol mineur. Vers la fin, même la suite descendante des accords semble se plaindre. Mais la simplicité valsante du rythme sautillant lui conserve jusqu'à la fin un brin de cette jovialité inséparable du personnage.

Allegretto 2/2 en do majeur (mes. 543).

Plus de refrain, cette fois-ci. Au moment où il veut se pendre, les trois génies interviennent pour la seconde fois comme sauveteurs avec la moralité : on ne vit qu'une fois ! Leur tâche est d'ailleurs plus facile qu'avec Pamina; Papageno est bien plus facile à convaincre. Leur injonction part sur une belle montée sur l'accord de septième de dominante sur sol, annonçant pour la suite le ton de do majeur. Papageno leur répond en leur confiant sa peine et en revenant à sa tonalité de sol majeur. Les triolets rapides des deuxièmes violons marquent une certaine agitation. Contrairement à ce qu'on aurait pu croire, il semble bien sérieusement malheureux. Alors les trois génies lui rappellent son carillon magique. Comment n'y a-t-il pas pensé plus tôt ? Déjà tout l'orchestre s'agite comme pour se réjouir avec lui de l'heureuse solution proposée et comme pour lui demander d'agiter bien vite cet instrument providentiel (mes. 559, 561, 563, 565).

Allegro 2/2 en do majeur (mes. 576).

Et, s'adressant à son carillon, Papageno l'invite à résonner et à lui amener sa bien-aimée. C'est un court épisode alerte, presqu'impatient. Après une courte introduction (mes. 576 à 583) Papageno chante, soutenu par flûtes et bassons, accompagné par les cordes, un refrain de caractère très populaire (D), tout en agitant de temps en temps son Glockenspiel. Pendant ce temps les trois génies ont cherché Papagena, et, avant de s'éloigner, invitent Papageno à se retourner.

Duo de Papageno et Papagena
(mes. 616) en sol majeur.

Une ritournelle commence en staccato des cordes. Etonnement, incrédulité. Les deux sont d'abord muets de surprise. Dans leur joie ils ne savent même plus quoi dire et bégayent la première syllabe de leur nom, de plus en plus vite, jusqu'à en faire un babil animé. D'abord une note par temps, puis deux, puis quatre. Peu à peu ils reprennent leurs esprits et leurs langues se délient. C'est un duo fort bouffon et fort gai, mais d'un naturel touchant, un duo d'amour plein de bonhomie et de bonheur simple.

Il commence réellement (mes. 640) sur ce même thème de tendresse dont nous avons déjà souligné le caractère de thème conducteur. Puis ils dépeignent leur joie de futurs parents dans des couleurs si gaies qu'en musique on croirait déjà entendre une volée de petits Papagenos autour d'eux. Modulant vers ré majeur, l'orchestre bavarde en effet avec une folle pétulance. Mozart met sa propre tendresse dans cette suite de tierces parallèles (mes. 660). Un ritardando expressif accentue cette tendresse paternelle anticipée (mes. 667). Suit un petit passage descriptif (mes. 675). Sur une basse lentement ascendante, des traits ascendants fusent aux bois. A chacun on croit voir un nouveau petit Papageno éclore et sortir de son œuf. Après un retour à la tonalité initiale par l'accord de septième de dominante (mes. 686), voici l'infaillible moralité (mes. 688), dernière partie de ce duo qui se prolonge dans l'euphorie, se répétant d'abord (à partir de la mes. 701) avec les voix chantées renversées, se terminant aux voix comme à l'orchestre en un tourbillon de bonheur.

Scène 30 : Piu moderato en do mineur.

Nouveau contraste impressionnant. Aussitôt après la vivacité et l'exubérance précédente, la musique devient de nouveau sérieuse et d'une raideur inquiétante dans ses unissons des cordes. Après le clair et gentil sol majeur, voici

de nouveau le sombre do mineur. Le thème principal de l'introduction (E) qui sera aussi celui des parties chantées, vigoureux et autoritaire, est un véritable thème de vengeance et de destruction. C'est d'ailleurs le sentiment dominant chez toutes les personnes présentes : la Reine de la Nuit, Monostatos et les trois dames, préparant un mauvais coup contre Sarastro, dernier effort des forces du mal pour abattre le règne de la lumière. Le thème lui-même semble marquer énergiquement l'alternance tonique-dominante. En fait l'atmosphère apocalyptique du morceau est caractérisée par une constante instabilité tonale. En effet, la troisième mesure scande déjà tonique-dominante de la bémol, dès la cinquième mesure on se sent en fa et dans la suivante on revient en do pour reprendre à nouveau le cercle modulatoire, passant de nouveau par la bémol (mes. 753), fa (mes. 755), do (mes. 757), sol (mes. 762), pour revenir encore à do (mes. 769); et l'on pourrait continuer...

A CHORAL

Ach Gott vom Himmel sieh darein...

B Adagio

G Allegro

D Allegro

E Più mod.

F Andante

On peut diviser cette scène en deux parties séparées par deux mesures d'interlude (mes. 782-784). Dans la première la Reine de la Nuit promet à Monostatos la main de sa fille. Remarquons particulièrement le trémolo dramatique qui marque le bouillonnement de colère et de méfiance de Monostatos (mes. 758), puis le trémolo supérieur chromatique accompagnant la réponse de la Reine (mes. 764).

Dans la deuxième partie les sinistres visiteurs veulent mettre leur plan diabolique à exécution. Le serment de vengeance des dames et de Monostatos (mes. 795) est un véritable chant d'adoration à la Reine de la Nuit, et fait réellement frissonner. Mais au même instant retentit un coup de tonnerre et, comme à la fin du quintette n° 12, les puissances maléfiques s'écroulent sous la force d'un grand accord de septième diminuée (mes. 807) descendant rageusement tous les degrés d'un imposant tutti. La Reine et sa suite sont engloutis par la terre avec des cris d'effroi.

La structure harmonique de l'intermède orchestral qui suit (mes. 814) est d'une grande hardiesse, menant à pas de géant vers la richesse expressive de l'opéra romantique naissant.

Dans ce cataclysme théâtral la scène se transforme à rideau ouvert et nous nous trouvons dans le lumineux temple du soleil. Sarastro et toute sa suite sont rassemblés, revêtus des ornements sacerdotaux, pour recevoir dignement le couple qui a passé victorieusement les épreuves, et pour lui donner la double onction du mariage et de l'initiation dans le cercle des mages.

Dans un *récitatif majestueux* (mes. 824) au solennel et ferme rythme pointé, rétablissant définitivement le ton principal de mi bémol, Sarastro salue sa victoire.

Et l'œuvre va se terminer avec un *grand chœur* qui, comme l'ouverture, est composé d'une introduction lente suivie d'un mouvement plus vif.

Andante 4/4 en mi bémol maj. (mes. 828).

Dans un andante plein de dignité religieuse résonne un chant d'action de grâce à l'adresse d'Isis et d'Osiris qui ont assisté le couple heureux. On retrouve ici le thème de l'introduction orchestrale du choral en duo de ce même final (mes. 190). Mais ce qui était accents tragiques en mineur devient ici en majeur un noble salut adressé au couple victorieux, un extatique chant sur le triomphe de la lumière sur la nuit (F). Le thème est d'ailleurs un autre emprunt à Thamos (chœur final aussi), mais par un relais : il avait en effet déjà réapparu à la fin de « Noces de Figaro ». Après un timide essai de polyphonie (mes. 835) de brillants traits des cordes, ancêtres de ceux de l'apothéose du chœur des pèlerins de Tannhäuser, animent l'orchestre et conduisent vers l'allegro.

Allegro 2/4.

Un allegro jubilant où tous ensemble chantent la louange de la force qui « couronne en récompense la beauté et la sagesse d'une couronne éternelle ». Force, beauté et sagesse, voilà la triade maçonnique chantée dans une allégresse populaire générale. Après un grand crescendo de l'orchestre et du chœur sur un formidable accord tendu de septième de dominante, la partie centrale du chœur devient plus polyphonique (mes. 877). Puis le rythme premier revient (mes. 893) et l'orchestre conclut en puissance par une courte coda, reprenant dans un dernier crescendo le thème instrumental principal annoncé au début de cet allegro.

(FIN)

ALBÉRIC MAGNARD : LES 4 SYMPHONIES (*)

par Jean MAILLARD

SYMPHONIE III « BUCOLIQUE » EN SI BEMOL MINEUR (1896)

« Œuvre accomplie, œuvre toute heureuse de la fin de sa jeunesse », écrit Gaston Carraud, la *Symphonie n° 3* op. 11 a été conçue en majeure partie en Auvergne où Albéric Magnard avait fait plusieurs séjours en 1895-1896 dans la région de Besse-en-Chandesse et de La Bourboule.

« Si le mot chef-d'œuvre signifie payante réalisation d'une conception magnifique en soi, il doit certainement s'appliquer à la *Troisième Symphonie.* Si le terme vous effraye, disons seulement — et ce n'est pas peu — qu'elle est une œuvre définitive. Elle apparut telle au public du concert organisé et dirigé à Paris le 14 mai 1899 par l'auteur, las d'attendre de la bonne volonté des chefs d'orchestre de la capitale, qu'ils inscrivissent ses compositions à leurs programmes, et désireux de présenter aux musiciens, aux critiques et au public comme une exposition d'ensemble de sa production... Des diverses œuvres entendues à ce concert, la *Troisième* s'affirme cependant comme la plus parfaite » (**j**).

Dédiée à Mme Estelle Fortier-Maire, la *Troisième Symphonie* a été éditée par l'auteur à l'Imprimerie Communiste *L'Emancipatrice,* puis par Rouart & Lerolle (Salabert). Le sous-titre de *Bucolique,* rarement utilisé, a été suggéré par le poète René d'Avril (**k**). Magnard dirigea à nouveau sa symphonie à Berlin, durant la saison 1905-1906, sur l'invitation de Busoni, mais refusa une autre invitation pour Moscou. Vif succès aux Concerts Lamoureux, sous la baguette de Chevillard, le 6 novembre 1904, qui entraîne une nouvelle audition peu après à la Société des Concerts du Conservatoire sous la direction de Georges Marty.

Orchestration : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, 2 timbales et cordes.

Premier mouvement : *Introduction* et *Ouverture.*

« Le choral (**30**) qui forme l'Introduction reparaît à la fin de l'*Ouverture,* constitue tout le développement et la conclusion de *Final* (il y a aussi une parenté entre la première idée de l'*Ouverture* et celle du *Final*), a un emploi et un caractère qui se distinguent de ceux du thème cyclique. Il possède une existence et une forme propres, il ne subit dans l'une ni dans l'autre aucune altération, même quand il n'intervient dans la Symphonie que par fragments. Ce sont les autres thèmes qui s'altèrent pour se subordonner à lui. Toute la vie de l'œuvre tend vers lui, plutôt qu'elle ne procède de lui, et malgré la place qu'il occupe dans le *Final,* son rôle se rapproche de celui du thème rappelé » (Carraud). René d'Avril, notant l'absence de tierces dans les harmonies de ce choral, y voit comme une sorte d'indication de décor : paysage aride qui forme pour ainsi dire la rude toile de fond devant laquelle vont se dérouler des scènes champêtres.

SYMPHONIE "BUCOLIQUE" N°III OP. 11 EN SI BÉMOL MINEUR [1895-1896]

L'*Ouverture* est de type sonate avec deux motifs principaux, principe d'action (**31**) et principe d'amour (**32**) traités contrepointiquement, parfois en fugato, avec réminiscences du *Choral.* Celui-ci reparaît, orné, dans la conclusion, à la petite harmonie soutenue par des arpèges de cordes.

* Voir " L'E. M. " numéro 138, page 8/300.

Second mouvement : *Danses.*

Lors d'une promenade en Auvergne, en juin 1895, Magnard avait rencontré une jeune paysanne aux yeux singulièrement bleus, qui chantait et dansait toute seule, dans la poussière ensoleillée du chemin : le thème et le rythme de sa danse forment le présent scherzo, alors que la *Pastorale* qui suit se souvient uniquement du paysage. Plaisirs physiques du mouvement, les Danses tantôt robustes, tantôt gracieuses se déroulent en trois volets A (**33**), B (**34**) et C (**35**). Puis A revient deux fois, B une fois et la coda se fait sur le rythme de (**33**).

La **Pastorale** qui constitue le **troisième mouvement** reprend la forme sonate, mais dans l'esprit du lied. Ses deux thèmes ne sont que les deux aspects d'une même pensée : celle de la nature. « L'âme se laisse d'abord pénétrer de mélancolie au simple chant d'un pâtre (**36**); un profond tressaut d'inquiétude la réveille, qu'elle réprime aussitôt pour s'abandonner à la sérénité lumineuse, un peu vide, du paysage. Le principe douloureux qui n'avait paru que sous forme d'allusion, devient alors agent d'antagonisme (**37**); l'atmosphère se trouble, la douleur impatiente rompt le charme de la mélancolie; elle semble elle-même déchaîner les éléments; puis tout s'apaise, le chant de la solitude se teint de la douceur ambiante, la fièvre humaine n'est plus qu'un souvenir qui s'efface. » (Gaston Carraud.)

Le **Final** est de structure sobre et claire, opposant un premier thème alerte (**38**) en carillon qui s'apparente à la première idée de l'*Ouverture,* à un autre motif (**34**). Le rapport tonal de ces deux idées est un bel exemple de l'extension chère à Magnard des relations tonales : de si bémol majeur à fa majeur en passant par la mineur et ut majeur. Des rappels du choral initial (**30**) apparaissent épisodiquement. Conclusion sur fanfares joyeuses et victorieuses.

La *Troisième Symphonie* d'Albéric Magnard « se classe au premier rang de la production contemporaine, parmi les trop rares créations qui n'ont pas pour but principal les sensations spécifiques de l'harmonie et du timbre et visent plus haut que l'expression égoïste d'une sensibilité » (**1**).

SYMPHONIE IV EN UT DIESE MINEUR (1911-1913)

Opus 21 du catalogue de Magnard, la *Quatrième* est la plus souvent jouée des Symphonies. Elle a été conçue au Manoir des Fontaines en une période de longues randonnées, entre autres, jusqu'à l'estuaire de la Seine.

Dans sa propriété de Baron, il retrouve la sérénité, joue avec ses enfants. Cependant, le musicien écrivait le 30 mai 1914 à Gaston Vallin : « ...l'optimisme (de cette Symphonie) en est répugnant, car aucune œuvre ne m'a donné autant de mal et n'a été conçue dans un marasme plus complet. J'ai cru que je ne la finirais jamais ! » La difficile gestation de cette œuvre, le rude labeur qu'elle imposa, sont dus en partie au fait qu'elle fut composée directement en partition d'orchestre. De plus, le temps de travail du Maître est constamment rongé par des tâches domestiques à la fois attachantes et irritantes, auxquelles il ne pouvait se soustraire. Et puis peut-être, comme Evariste Gallois, sentait-il intuitivement qu'il fallait se hâter pour réaliser matériellement tout ce qu'il avait à dire : le tranchant de Lachésis était déjà prêt.

Le premier mouvement était terminé au mois de mai 1912, mais il fallut attendre trois mois pour la mise au point du scherzo; l'andante s'élabora jusqu'en octobre et le final, qui fut cause des plus pénibles efforts, attendit jusque juillet 1913 pour la double barre terminale.

Plein de reconnaissance pour l'Orchestre de l'U.F.P.C. (*Union des femmes professeurs et compositeurs de musique*) qui avait donné naguère une bonne exécution de son *Hymne à la Justice,* Magnard dédia la nouvelle œuvre à cet ensemble. Mais entre temps, la direction avait changé et les bons éléments étaient dispersés; en sorte que la création de la

SYMPHONIE IV EN UT # MINEUR OP. 21
[1911 - 1913]

(40) Modéré
(41) Tromb. (42)
(43) Clar. C.A.
(44) 8ve sup.
8va
(45) Vif - Viol.
(46) Viol.
(47) Viol.
(48) Fl. et trp.
(49) Viol. (50) Flûtes
(51) Petite harmonie
(52) Violons
Basses
(53)
(54) Alla zingarese

Quatrième Symphonie fut désastreuse. Une seconde exécution, le 16 mai 1914, fut l'occasion d'une belle revanche; la Société Nationale était sous la baguette du meilleur défenseur de Magnard après Ropartz : Rhené Bâton. Trois mois plus tard, Albéric Magnard était massacré dans son Manoir, près de Senlis.

L'orchestre de la *Quatrième Symphonie* comporte 2 flûtes, piccolo, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, clarinette basse, 2 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, harpe, timbales et cordes.

Quatre mouvements : *Modéré, Vif, Sans lenteur et nuancé, Animé.*

Premier mouvement : *Modéré et allegro.*

Pédale de ré dièse — « superdominante » du ton principal — aux violoncelles et contrebasses; batteries de quintes diminuées aux altos et envolée chromatique des bois accompagnent le thème générateur constitué de trois éléments cycliques (**40**), (**41**) et (**42**). Retour modifié des cellules, puis nouvelle montée chromatique aux violons et altos sur pédale de la bémol. L'arpège de (**41**) s'égrène à nouveau aux vents et aux cordes.

Avant de passer au premier allegro, disons que dans cette Symphonie, les principes du thème cyclique, du rappel de thèmes et des thèmes parents sont inextricablement mêlés : Gaston Carraud s'étant attaché à démêler ces étonnantes parentés, je ne puis que renvoyer le lecteur à ses pertinentes remarques (**m**).

Allegro à C barré et à 12/8 avec thème initial A heurté (**43**), d'abord aux anches puis aux cordes, auquel s'oppose B, plus lyrique (**44** et son conséquent). Développement au chiffre 5 de la partition : exploitation du rythme d'accompagnement de A mêlé aux arpèges de (**41**). Retour forte de A aux clarinettes, bassons et cors, puis travail sur (**41**) par augmentation. Court développement sur B puis nouvelle apparition de A combiné à (**41**). Grands appels d'octaves sur rugissements des basses. Réexposition au chiffre 11 : A en ut dièse mineur, puis (**41**) réintroduit B dans la même tonalité. Conclusion sur le troisième élément cyclique (**42**) aux violons, soutenus par de paisibles tenues.

Le **Vif** constituant le second mouvement est un scherzo-sonate qui oppose un premier motif incisif (**45**) à une transformation de la troisième cellule (**42**) servant ici de second thème (**46**). Sans doute n'est-il pas inutile de signaler ici à l'attention de Messieurs les Chefs d'orchestre une faute non corrigée sur la partition d'orchestre et que j'ai relevée manuscrite sur la partition personnelle de Guy Ropartz. Page 112 de la grande partition, il convient d'ajouter une mesure à l'extrême droite, c'est-à-dire entre la page gauche et la page droite. Tacet pour la petite harmonie et les timbales. Les cors en fa ont deux do octave liés (1er et 2e) et deux fa octave liés (3e et 4e). Les deux premières trompettes, si bémol octave liés, la troisième, fa lié. Pour toutes les cordes, un soupir puis, en pizzicati unissons-octaves, une anacrouse sur la même note que celle débutant la mesure 1 page 113.

Le mouvement suivant, **Sans lenteur et nuancé,** enchaîne directement après le *Scherzo.* Plusieurs volets successifs constituant un lied double à cinq sections : A calme (**47**) à propos duquel on note également l'oubli sur la partition, du ré dièse de la troisième mesure. Le second volet B est plus agité; sur des grondements de basses et des batteries aux flûtes et violons (**42**) par diminution à la flûte et à la trompette (**48**). Atmosphère d'humoresque dans le volet C (**49**) qui cède devant le lyrisme de (**50**). La quatrième section présente un motif épisodique à l'unisson de la petite harmonie (**51**), puis la troisième cellule (**42**) élargie, aux trombones. Conclusion sur rappel des deux premiers volets.

Des tenues puissantes des vents ouvrent sans transition le **Final**. Une envolée des cordes déclenche A à l'unisson des violons (**52**), repris ensuite par les bois. Un épisode rythmé aux basses des cordes et des bois (**53**) apparaît au cours du pont, puis un second thème (**54**) précède le développement *alla zingarese.* Le thème A élargi est donné fortissimo par les cuivres sur un accompagnement utilisant l'aspect initial de son propre rythme. Puis calme et sérénité pour conclure par un rappel des cellules, notamment (**42**) aux bois et cordes, reposant sur des pédales tenues par les violons et les cors.

***

CETTE série d'analyses, à la fois arides et trop sommaires, aura pu cependant — du moins je l'espère — attirer l'attention de nos collègues sur un aspect de l'œuvre d'un de nos maîtres les plus méconnus...

Je pense que beaucoup d'entre nous souffrent, comme moi-même, du paradoxe actuel de la Musique en France. Nous en sommes, nous, professionnels, éducateurs ou non, les premiers responsables. L'effort fourni, tout en étant souvent magnifique, ne correspond généralement pas à une réalité des faits et ne présente qu'un reflet, cherchant à être flatteur, des goûts d'un public qui ne réclame que ce qu'il connaît. La curiosité manque souvent et il ne faut pas blâmer le « grand public », d'une apathie provoquée par le manque de variété de nos programmes. L'O.R.T.F. fait certes un effort qu'il faut saluer : mais ses auditeurs sont loins d'être tous équipés de la M.F. qui leur permettrait d'écouter dans de bonnes conditions des concerts éclectiques. En outre, il est plus facile de tourner le bouton du poste que de faire un effort pour entendre une œuvre inconnue qu'aucune présence réelle, d'un interprète ou d'un commentateur qualifié, peut seule défendre victorieusement : songeons à l'action directe d'un Ropartz à Nancy, d'un Fernand Lamy à Valenciennes, d'un Djemil au Mans, d'un Maneveau à Pau. Voilà du travail utile, qui ne peut que satisfaire un large public, reconnaissant de n'être plus appelé à découvrir constamment l'Amérique au XXe siècle.

A l'étranger, l'éclectisme des concerts me confond en même temps que je l'envie. Je songe à l'étonnement de mon ami Jacques Michon, appelé à diriger voici quelques temps un concert à Las Palmas de Grande Canarie, et trouvant autour de lui après l'exécution tout un groupe demandant avec un intérêt passionné des nouvelles récentes de nos Dutilleux, Messiaen, Castérède ou Boulez... Comment peut-on n'être Canarien (d'esprit, du moins !). J'étais moi-même enchanté de constater cet été, chez des étudiants venus pour certains des Antipodes, une connaissance solide de notre école moderne et contemporaine, alors que, professionnel,

je devais avouer mon ignorance quasi-totale de musiciens de valeur comme Andréi Echpai ou Alfredo Ginastera, pour ne citer que deux noms...

Les loisirs d'aujourd'hui ont besoin d'être meublés et de façon valable pour l'esprit. Le temps de la folie, ou de l'indifférence de la masse en matière d'art ne sera pas long si l'on sait attirer son attention sur un éventail esthétique suffisamment large. La capitale en est encore, dans l'ensemble, au stade des six heures d'essence brûlée au prix de quelle usure de nerfs, pour deux heures de détente dans la nature. Les arts pourraient apporter, sans grand effort, une évasion, un délassement et un enrichissement beaucoup plus valables, sur place. Mais encore faut-il forcer l'intérêt du public. Savoir aussi aller vers lui et ne pas l'attendre dans un temple poussiéreux, la tête entre les mains. Savoir encore que la bonne musique n'est pas l'apanage des « grandes machines » et que le goût de la lecture des grandes œuvres est souvent venue de celle de pages plus modestes.

Par ailleurs, ne renouvelons pas vis-à-vis des maîtres de la Renaissance française d'après 1870 la même indifférence que celle de nos ancêtres du siècle dernier pour nos musiciens du XVIIIe siècle. Sachons faire vivre une œuvre dont la majeure partie dort, pour l'instant, dans les Bibliothèques, et qui menace souvent, c'est le cas pour bien des œuvres de Magnard, d'être irrémédiablement perdue. Car s'il est vrai, comme disait Liszt, que le génie a toujours son heure, encore faut-il remonter la pendule pour permettre à cette heure de sonner. Et puis, pour ceux d'entre nous qui ont le privilège d'un contact permanent avec la masse des jeunes — pas seulement auprès de ceux que la Musique a déjà touchés de son aile et qui vont au concert — rappelons-nous constamment que notre succès personnel, s'il est souvent utile, n'est cependant rien par lui-même, absolument rien; que ce qui compte uniquement, c'est l'humilité avec laquelle nous servons efficacement — en dehors de toute préférence personnelle — tous les aspects valables de notre Art.

On me pardonnera, j'espère, cette longue parenthèse motivée par un mouvement de révolte contre l'indifférence. J'aimerais tant voir se multiplier les enthousiasmes pour les œuvres oubliées injustement. Pour entendre aujourd'hui du Magnard, mieux vaut aller à Bruxelles, Berlin, Prague ou Copenhague qu'à Paris : est-ce normal ? Non. Son œuvre est, soulignait Lionel de La Laurencie, « le condensé à un degré éminent dans une personnalité sans alliage, des caractères de notre race : élégance, charme, exquise sensibilité voilée d'une fine ironie et, par dessus tout, clarté parfaite, souci des proportions et de l'équilibre » (**n**) : pourquoi faut-il que nous la boudions ?

(**j**) Ropartz. Le programme comportait en outre la *Seconde Symphonie*, les *Poèmes* pour chant et orchestre, le *Chant funèbre* et l'*Ouverture* op. 10.

(**k**) cf. *L'année musicale à Nancy* III (1901), 79.

(**l**) Paul Dukas, *Ecrits sur la Musique,* Paris (1948), 616.

(**m**) Carraud, 224 ss.

(**n**) Lionel de La Laurencie, à propos de la *Troisième Symphonie,* in *Courrier musical* du 3 décembre 1899.

ALICE PELLIOT

Voici un an disparaissait Alice Pelliot, laissant derrière elle parents et amis frappés dans leur affection.

Alice Pelliot ! Il suffit aujourd'hui de prononcer son nom devant des musiciens pour qu'un profond respect s'établisse. Cet hommage est rendu aussi bien à la musicienne sensible qu'au professeur renommé.

Alice Pelliot naquit en 1880 à Saint-Mandé dans une famille d'intellectuels d'origine normande. Attirée très jeune par la musique, elle n'en poursuivit pas moins de solides études générales. Elle entra vers l'âge de 20 ans au Conservatoire de Paris. A dater de ce moment et pratiquement sans interruption, sauf pendant la première guerre mondiale, elle passa quarante années rue de Madrid d'abord comme élève, et remporta de nombreuses récompenses, puis très vite comme répétitrice, notamment de Bloch et de Gédalge, et enfin comme professeur.

Tous ceux qui, entre 1905 et 1949, furent élèves de la Grande Maison se rappellent sa haute silhouette au port altier, à la démarche énergique, son regard droit dans son visage austère.

Elle trouva sa vocation dans le professorat. Elle en avait les qualités : la science, le goût de l'enseignement, la générosité.

Son intelligence claire et méthodique, son esprit d'analyse et de synthèse donnaient à ses leçons, à ses corrections de devoirs une rigueur et une exigence parfaites. Tout semblait simple et accessible à l'auditoire auquel elle savait s'adapter.

Elle eut de nombreux élèves tant au Conservatoire qu'à l'Ecole Normale de Musique où Alfred Cortot, qui s'entourait des meilleurs collaborateurs, lui demanda d'assurer la classe de préparation aux examens de la Ville de Paris et de l'Etat.

Parmi eux, certains sont des musiciens célèbres et lui rendent un pieux et affectueux hommage.

Elle forma par ailleurs des élèves particuliers qui enseignent aujourd'hui à travers toute la France.

Mais tous, connus ou inconnus qui ont bénéficié de son enseignement remarquable, ont acquis non seulement des connaissances musicales mais aussi le goût du travail bien fait.

Sa curiosité intellectuelle sans cesse en éveil, s'informait des derniers courants musicaux aussi bien que des plus récentes méthodes d'enseignement.

Elle comprit, il y a plus de 30 ans, que la musique devait être dispensée aux enfants dès leur plus jeune âge. Elle s'intéressa aux méthodes nouvelles — devenues « méthodes actives » — pour en préconiser l'introduction dans les écoles maternelles, sous la forme de jeux musicaux et d'orchestre enfantin.

Elle pensa à assurer aux institutrices des classes primaires des lycées une formation musicale dont profiteraient leurs jeunes élèves. Elle n'oublia pas non plus l'Enseignement Supérieur et elle dirigea longtemps la chorale de l'Ecole Normale Supérieure de Fontenay-aux-Roses.

Elle se voua ainsi à l'enseignement de la musique, qu'il fût destiné aux professionnels ou aux amateurs.

Tous ceux en qui elle décelait de la sincérité et des aptitudes trouvaient auprès d'elle de précieux conseils et parfois même des leçons d'encouragement. Son intuition d'artiste et son sens de l'humain pondérait un jugement sûr et objectif. Lucide, elle ne manquait cependant jamais de générosité.

La science d'Alice Pelliot n'avait d'égal que sa modestie. Elle vivait discrètement, sans faire parler d'elle. Les témoignages de fidélité de ses anciens élèves la touchaient profondément. Ce noble caractère et cette intelligence équilibrée s'alliaient à une sensibilité jalousement cachée.

Une grande pudeur tentait de dissimuler l'amour qu'elle portait à la musique — dont elle prononçait le nom avec une intonation particulièrement émouvante.

Sans aucun ménagement pour elle-même, elle travailla jusqu'à la fin de sa vie. Et, quelques semaines avant sa mort, elle arrêtait momentanément à son profit l'activité de son entourage pour que la leçon qu'elle devait donner — la dernière qu'elle avait conservée —, le fût dans une atmosphère d'ordre, de ferveur et de dignité. Car c'était ainsi que devait être transmise la musique.

F. STRAUS.

CONSERVATOIRES MUNICIPAUX
DE LA VILLE DE PARIS

ŒUVRES IMPOSÉES POUR LES EXAMENS ET CONCOURS DE FIN D'ANNÉE (1967)

Classes de piano

Débutants :
— **Etude :** études progressives de **A. Ferté.** Volume I - N° 52 (Schott).
Œuvre : petit conte de **Maurice Thiriet** (Lemoine).

Préparatoire I :
— **Etude :** études progressives de **A. Ferté.** Volume II - N° 8 (Schott).
Œuvre : le petit mendiant, de **Noël Gallon** (Lemoine).

Préparatoire II :
Œuvre : Promenade au bord de l'étang, de **G. Hugon** (Ed. Transatlantiques).

Elémentaire I :
— **Etude :** L'album de Lisette et Poulot, de **Cl. Pascal** - N° 3 (Durand).
Œuvre : Mazurka de **Chopin** - Op. 24 - N° 3, en la bémol majeur (Ed. facultative).

Elémentaire II :
— **Etude :** 20 petites études, de **Moszkowski** - 1er volume - N° 3 (Leduc).
Œuvre : Mazurka de **Debussy** (Jobert).

Moyen I :
— **Etude :** Petit gradus ad Parnassum - 2e fascicule - N° 53 (vélocité) (Leduc).
Classique : 3e Fantaisie en ré mineur, de **Mozart** (Ed. facultative).
Œuvre : La marchande d'eau fraîche (Histoires de **J. Ibert** - N° 9) (Leduc).

Moyen II :
— **Etude :** Etudes de **Cramer** - 2e cahier - N° 22, en fa dièse mineur (Durand).
Classique : Finale de la sonate n° 5, de **Beethoven** - Op. 10, n° 1 (Ed. facultative).
Œuvre : Menuet sur le nom d'Haydn, de **Maurice Ravel** (Durand).

Supérieur :
— **Classique :** Deuxième grande sonate en la bémol majeur, de **C.-M. Weber** (Salabert ou Ed. facultative).
(1er mouvement).
Œuvre : 2e impromptu en fa mineur, de **Gabriel Fauré** (Hamelle).

Excellence :
— **Classique :** Etudes d'exécution transcendante, de **Liszt** - Volume III - N° 10, fa mineur (Salabert).
Œuvre : 1er mouvement de la sonate, de **Dutilleux** (Durand).

Classes de violon

Débutants :
Petits morceaux à la 1re position (Cavatine, de **Lederer**) (Hamelle).

Préparatoire I :
Cinq petits morceaux très faciles (Bébé sommeille, de **G. Blanchet**) (Eschig).

Préparatoire II :
Mignonne gavotte, de **Lederer** (Collection petits morceaux) (Hamelle).

Elémentaire I :
Deux petites danses espagnoles - N° 2 - Sevillana, de **Frederico Longas** (Salabert).

Elémentaire II :
Premier solo du 9e concerto en mi mineur, de **Kreutzer** (Collection Catherine) (Leduc).

Moyen I :
Premier solo du 7e concerto, de **Kreutzer,** en la (Collection Catherine) (Leduc).

Moyen II :
Premier solo du 1er concerto, de **Rode,** en ré mineur (Collection Catherine) (Leduc).

Supérieur :
Bach : Gavotte en rondo de la 6e sonate, de **J.-S. Bach,** pour violon seul (Durand).
Œuvre : 1er mouvement du concerto en ré majeur, de **Paganini** (Ed. facultative).

Excellence :
Bach : Adagio de la 1re sonate, de **J.-S. Bach,** pour violon seul (Durand).
Œuvre : 1er mouvement du concerto, de **Beethoven,** op. 61 (cadence de Léonard (Ed. facultative), et Andante du Concerto en do majeur, de **Jean Hubeau** (Durand).

Classes de violoncelle

Débutants :
Gavotte pour violoncelle et piano, de **C. Liégeois,** op. 25 (Billaudot).

Préparatoire I :
Prélude de **Corelli** en ut majeur (Les classiques du Violoncelle - N° 29)

Préparatoire II :
Six petits morceaux pour violoncelle et piano, d'**Albert Rieu** (vieille chanson, doux sommeil, ronde enfantine) (Durand).

Elémentaire I :
Troisième mouvement du 1er concertino, de **J.-B. Bréval** (en fa majeur) (Delrieu).

Elémentaire II :
Les deux premiers mouvements (largo et allegro) de la 3e sonate, de **Vivaldi,** des 6 sonates originales pour violoncelle et piano (N° 5082) (Salabert).

Moyen I :
Suite pour violoncelle et piano, de **Caix d'Hervelois** (Plainte et La Napolitaine) (Billaudot).

Moyen II :
Pièces dans le style populaire, de **Robert Schumann,** op. 102 - Nos 2 et 4 (Peters).

Supérieur :
Bach : Prélude de la 3e suite, de **J.-S. Bach,** pour violoncelle seul (Ed. facultative).
Œuvre : Pièces en Concert, de **Couperin** (Leduc).

Excellence :
Bach : Allemande et courante de la 5e suite, de **J.-S. Bach,** pour violoncelle seul (Ed. facultative).
Œuvre : Sonate, de **Claude Debussy,** pour violoncelle et piano (Durand).

Classes de contrebasse à cordes

Débutants :
Œuvre non imposée (au choix du professeur).

Préparatoire :
L'Eléphant du Carnaval des animaux, de **C. Saint-Saëns** (Durand).

Elémentaire :
Choral varié, de **Delaunay** (Decruque) (61, rue Raymond-Poincarré).

Moyen :
Morceau de concert, de **Dulaurens André** (Leduc).

Supérieur :
Rapsodie, de **Pierre Brousse,** et une pièce de **J.-S. Bach** (Nanny-Vidal), au choix du professeur (Leduc).

Excellence :
1re sonate d'**Ameller André,** et une pièce de **J.-S. Bach** (Nanny-Vidal), au choix du professeur (Durand).

Classes d'orgue

Débutants :
Œuvre non imposée (au choix du professeur).

Préparatoire :
Œuvre non imposée (au choix du professeur).

Elémentaire :
Œuvre non imposée (au choix du professeur).

Moyen :
Cantabile, de **César Franck** (Durand).

Supérieur :
Fugue en sol mineur, de **J.-S. Bach** (livre II - N° 4) (Peters).

Excellence :
a) Premier mouvement de la 2e sonate, de **J.-S. Bach** (Peters).
b) Variations 3, 4, 5 et 7 extraites des variations sur un Noël, de **Marcel Dupré** (Leduc).

Classes de harpe

Débutants :
Œuvre non imposée (au choix du professeur).

Préparatoire :
Préludes, de **Grandjany** (N° 1) (Salabert).

Elémentaire :
Berceuse russe, de **M. Tournier** (Leduc).

Moyen :
Scherzetto, de **J. Ibert** (Leduc).

Supérieur :
Thème et variations, de **M. Tournier** (Leduc).

Excellence :
1er mouvement de la 1re sonatine, de **M. Tournier** (Lemoine).

Classes de flûte

Débutants :
Œuvre non imposée (au choix du professeur).

Préparatoire :
Les classiques de la Flûte, par **H. Classens** et **R. Leroy** - Volume I (N° 17 - Menuet) (Combre).

Elémentaire :
La Flûte classique, par **H. Classens** et **R. Leroy** - Volume III - N° 12 (largo) et N° 13 (allegro) (Combre).

Moyen :
Sonate, de **J.-B. Lœillet**, en fa majeur (Les deux premiers mouvements - Grave et Allegro) (Lemoine).

Supérieur :
Andante pastoral et Scherzettino pour flûte et piano, de **Paul Taffanel** (Enoch).

Excellence :
Sonatine, de **Dutilleux**, pour flûte et piano (Leduc).

Classes de hautbois

Débutants :
Œuvre non imposée (au choix du professeur).

Préparatoire :
Pièce en forme de danse, de **Fusté-Lambezat** (Combre).

Elémentaire :
Air lointain, de **Marcel Dautremer** (Leduc).

Moyen :
Concerto en sol mineur, de **Haendel** (Billaudot).

Supérieur :
2e et 3e mouvements de la sonatine, de **Pierre Sancan** (Durand).

Excellence :
Fantaisie pastorale, de **Bozza** (Leduc).

Classes de clarinette

Débutants :
Œuvre non imposée (au choix du professeur).

Préparatoire :
Sylphide, de **Robert Clérisse** (Philippo).

Elémentaire :
Arabesque, de **Marcel Poot** (Leduc).

Moyen :
Prélude valsé et Irish Real, de **R. Laparra** (Leduc).

Supérieur :
Humoresque, de **M. Mirouze** (Leduc).

Excellence :
Fantaisie et danse en forme de gigue, de **Semler Collery** (Leduc).

Classes de basson

Débutants :
Œuvre non imposée (au choix du professeur).

Préparatoire :
Numéros 1 et 4 des neuf pièces brèves, de **Pierre-Max Dubois** (Choudens).

Elémentaire :
Album n° 3, de **Gabriel-Pierre Berlioz**, n° 12 (Populaire) (Teppaz-Arfonic, 160, rue La Fayette).

Moyen :
Badinerie, de **Pierre-Max Dubois** (Chappell).

Supérieur :
Prélude de concert, de **Gabriel Pierné** (sur un thème de Purcell) (Salabert).

Excellence :
Portuguesa, de **Henri Busser** (coupure page 6 après la 2e mesure) jusqu'au n° 13 - mi majeur (partie piano) (Leduc).

Classes de saxophone

Débutants :
Œuvre non imposée (au choix du professeur).

Préparatoire :
Romance de Flament des sept pièces, de **M. Mule** (Leduc).

Elémentaire :
Chanson et passepied, de **J. Rueff** (Leduc).

Moyen :
Andante et allegro, de **A. Chailleux** (Leduc).

Supérieur :
Prélude et Saltarelle, de **R. Planel** (Leduc).

Excellence :
Eglogue et danse, de **Corniot** (Leduc).

Classes de cor

Débutants :
Œuvre non imposée (au choix du professeur).

Préparatoire :
L'absent, de **Clérisse** (Leduc).

Elémentaire :
Lied, de **Auclert** (Leduc).

Moyen :
Frère Jacques, de **Berthelot** (Leduc).

Supérieur :
Fantaisie Légende, de **Colomer** (Leduc).

Excellence :
Lied et Scherzo, de **Fl. Schmitt** (Durand).

Classes de trompette et cornet

Débutants :
Œuvre non imposée (au choix du professeur).

Préparatoire :
Solo, de **Fusté-Lambézat,** pour cornet ou trompette si bémol (mouvement vif à 120 la bémol) (Philippo).

Elémentaire :
Thème varié, de **Robert Clérisse,** pour cornet ou trompette si bémol (Leduc).

Moyen :
Cornet : Lied et Scherzo, par **Albrespic** (Leduc).
Trompette : Andante et Allegro, de **Guy Ropartz,** pour trompette ou cornet si bémol (Salabert).

Supérieur :
Cornet : Sarabande et Rigaudon, de **Jean Clergue** (Lemoine).
Trompette : Variations, de **Henri Challan** (Leduc).

Excellence :
Cornet : Trois mouvements, de **Marius Constant** (Leduc).
Trompette : Concertino, de G. **Delerue** (Leduc).

Classes de trombone

Débutants :
Œuvre non imposée (au choix du professeur).

Préparatoire :
Complainte, de **P. Gabaye** (Leduc).

Elémentaire :
Légende Nervienne, de **Depelsenaire** (Philippo).

Moyen :
Solo de concours, de **Crocé-Spinelli** (Leduc).

Supérieur :
Doubles sur un choral, de **René Duclos** (Leduc).

Excellence :
Choral cadence et Fugato, de **Henri Dutilleux** (Leduc).

Classes de tuba et saxhorn basse si b

Débutants :
Œuvre non imposée (au choix du professeur).

Préparatoire :
Cortège, de **Beaucamp** (Leduc).

Elémentaire :
Voce Nobile, de **Clérisse** (Leduc).

Moyen :
Introduction et sérénade, d'**Ed. Barrat** (Leduc).

Supérieur :
Barcarolle et chanson Bachique, de **Semler Collery** (Leduc).

Excellence :
Impromptu, de **M. Bitsch** (Leduc).

Classes de percussion

Débutants :
Œuvre non imposée (au choix du professeur).

Préparatoire :
Œuvre non imposée (au choix du professeur).

Elémentaire :
Œuvre non imposée (au choix du professeur).

Moyen :
Hors-d'œuvre, de **Pierre Petit** (Leduc).

Supérieur :
Thème et variations, **Y. Desportes** (Leduc).

Classes de guitare

Débutants :
Die Stunde Der Gitare Band 1 - Andantino (1), de **F. Sor** (page 19, 3/8) (Schott's-Söhne-Mainz).

Préparatoire :
Pavana muy llana para tañer, de **Diego Pisador** (p. 2), dans Hispanae Cithare - Ars Viva, par **Emile Pujol** (accord facultatif de l'instrument) (Schott's-Söhne-Mainz), Citarren Archive n° 176.

Elémentaire I :
Menuet du petit cahier d'Anna Magdalena, de **J.-S. Bach** (p. 2) (quelques pages de guitare classique), par **J. Breguet** (Lemoine).

Elémentaire II :
5e Pavane, de **Luis Milan** (Pujol) (Eschig).

Moyen :
Préludes, de **H. Villa Lobos** (N° 4 en mi mineur) (Eschig).

Supérieur :
Prélude et fugue en ré majeur, de **J.-S. Bach** (Collection Ségovia, N° 145) (Eschig).

Excellence :
Cavatine, d'**Alexandre Tansman** (Schott's-Söhne-Mainz).

AVIS DE CONCOURS

VILLE DE COLMAR (Haut-Rhin)

CONSERVATOIRE MUNICIPAL DE MUSIQUE

Un concours pour le recrutement d'un professeur de piano et de solfège — échelle indiciaire brute 285 à 465 — aura lieu au Conservatoire municipal de Musique de la Ville de Colmar, le mardi 27 juin 1967.

Date limite de dépôt de candidature :

15 juin 1967.

Pour tous renseignements concernant ce concours, écrire au Service du Personnel - Mairie de Colmar ou à la Direction du Conservatoire municipal de Musique, 29, Grand'rue, Colmar.

CONSERVATOIRE NATIONAL SUPERIEUR DE MUSIQUE

Sont déclarés vacants au Conservatoire National Supérieur de Musique à compter du 1er octobre 1967 :

— 1 emploi de professeur de contrepoint,
— 2 emplois de professeurs d'harmonie,
— 1 emploi de professeur de piano,
— 1 emploi de professeur de clavecin,
— 2 emplois de professeurs de solfège pour élèves instrumentistes et élèves de solfège spécialisé,
— 1 emploi de professeur de solfège pour élèves chanteurs,
— 1 emploi de professeur de déchiffrage.

Les candidatures seront reçues à la Direction Générale des Arts et des Lettres, service des enseignements artistiques, Bureau de l'Enseignement Dramatique et Musical, 53, rue Saint-Dominique, PARIS-7e, jusqu'au 15 juin 1967 à 18 heures.

Les candidatures qui seraient présentées après l'expiration de ce délai ne seront pas enregistrées.

Les candidats devront fournir un dossier comprenant :

1° une demande sur papier libre;

2° un extrait d'acte de naissance;

3° un extrait du Bulletin n° 3 du casier judiciaire datant de moins de 3 mois;

4° une notice de renseignements indiquant nom, prénom, date de naissance, adresse, numéro de téléphone, titres, diplômes, carrière pédagogique, éventuellement, carrière artistique;

5° une déclaration indiquant si le candidat exerce un emploi public (préciser la nature de l'emploi). Cette déclaration mentionnera s'il est titulaire d'une pension de retraite civile ou militaire;

6° un certificat médical indiquant que le candidat est indemne de toute affection tuberculeuse, cancéreuse, nerveuse ou qu'il en est définitivement guéri.

Les candidats français par naturalisation fourniront une photocopie de leur acte de naturalisation.

AVIS DIVERS

L'INSTITUT SUPERIEUR DE MUSIQUE SACREE DE PARIS met à la disposition de ceux qui lui en feront la demande, la **Liste générale** des **42 Sessions** de **Musique Sacrée** de **l'été 1967** organisées par les Centres Régionaux et Diocésains (technique et direction de toutes les formes de musique liturgique - technique du clavier) - et des **27 Sessions de Pédagogie selon la Méthode Ward.** A la même adresse, « Notice détaillée » des cours organisés à Paris durant l'**Année Universitaire.**

INSTITUT SUPERIEUR DE MUSIQUE SACREE, 21, rue d'Assas, 75 - PARIS-6e.

INSTITUT WARD (siège social), 80, boulevard Pasteur, 75 - PARIS-15e.

(Prière de joindre un timbre à toute demande).

Comme chaque année, le Mouvement **A CŒUR JOIE** Organise, en juillet, août et septembre 1967, divers stages en France, Espagne et Grande-Bretagne : Stages de Maître de chœur, de choriste, stage instrumental.

Pour tous renseignements détaillés, s'adresser à : A CŒUR JOIE - 5, rue Jussieu - 69 - LYON (2e).

La 5e **ACADEMIE DE L'ORGUE FRANÇAIS** se tiendra à Saint-Maximin (Var) du 3 au 22 juillet 1967. Initiation, interprétation, musicologie, concerts figurent au programme.

S'adresser à : COUVENT ROYAL - 83 - ST-MAXIMIN (Var).

Le **PRIX DE COMPOSITION MUSICALE « REINE MARIE-JOSE »** 1968 a publié son règlement : Une composition pour orgue classique en un ou plusieurs mouvements.

S'adresser à : SECRETARIAT DU PRIX DE COMPOSITION MUSICALE « REINE MARIE-JOSE » - 1249 Merlinge (Gy) GENEVE (Suisse).

Le **FESTIVAL DE MUSIQUE D'AIX-EN-PROVENCE** aura lieu du 9 au 30 juillet 1967.

NOUVELLES EDITIONS



SCHOLA  CANTORUM

ECOLE SUPERIEURE DE MUSIQUE, DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par Vincent d'INDY.

Subventionnée par la Ville de Paris et le Conseil Général de la Seine.

Directeur : Jacques CHAILLEY.

Directeur adjoint : André MUSSON.

Secrétaire générale : Francine FRANZ.

Administrateur général : Guy TREAL.

Toutes les classes d'écriture, de chant et d'instrument.



Préparation au C.A.E.M. (1er et 2e degrés) et Lycée La Fontaine.

L'horaire hebdomadaire des cours est de 25 heures.

Les études sont sanctionnées par des compositions trimestrielles et des examens blancs.

Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves de cette section.

Cours de mise en ondes :
radio, télévision, disque, cinéma.



INSTITUT SECONDAIRE DE LA SCHOLA

- **Enseignement Secondaire mixte à mi-temps :**

  de la troisième aux classes terminales.

  Horaires et programmes de l'enseignement officiel.

- **Enseignements Secondaire et Artistique jumelés :**

  Dans le cadre de la SCHOLA CANTORUM.

Renseignements, inscriptions au secrétariat :
269, rue Saint-Jacques, PARIS (5e) - Tél. : 033-56-74 et 033-15-39

L'Education Musicale

36, Rue Pierre-Nicole, 36
PARIS (V[e])

●

Tél : 033-24-10 - C. C. P. Paris 1809-65

Je soussigné (nom et prénom usuel) (en capitales) ....

Profession : ....

Adresse complète : ....

1° déclare souscrire un abonnement simple à " L'EDUCATION MUSICALE " (1), couplé " L'EDUCATION MUSICALE " avec le SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE (1);

2° vous prie de servir un abonnement simple nouveau à " L'EDUCATION MUSICALE " à : ....

....

— Nom et prénoms : ....

Profession : ....

Adresse complète : ....

— Nom et prénoms : ....

Profession : ....

Adresse complète : ....

— Nom et prénoms : ....

Profession : ....

Adresse complète : ....

— Nom et prénoms : ....

Profession : ....

Adresse complète : ....

Par chèque bancaire ci-joint, virement postal ci-joint (3 volets), mandat poste, versement à votre C.C. Postal : 1809-65 PARIS (1), je verse la somme de .... correspondant à mon abonnement personnel et la somme de .... correspondant aux abonnements supplémentaires nouveaux.

le .... Signature :

(1) Rayer les mentions inutiles.

20/348

TARIF DES ABONNEMENTS

L'ABONNEMENT SIMPLE comprend 10 numéros par an (la revue ne paraît pas en août et septembre).

L'ABONNEMENT COUPLE comprend les 10 numéros de l'abonnement et un supplément Iconographique de 5 Iconographies par an, du format de la Revue (21 × 27) (octobre, décembre, février, avril, juillet) se rapportant à la Musique et son Histoire.

TARIF	FRANCE Communauté française, Algérie, Tunisie, Maroc et Vietnam	ETRANGER
Abonnement **simple**	**25 F**	**30 F**
Abonnement **couplé**	**34 F**	**39 F**

UNE PROPOSITION :

Abonnez vos amis (2, 3 ou 4) à " L'EDUCATION MUSICALE "; vous bénéficierez pour vous-même d'un tarif préférentiel :

Avec **deux** abonnements supplémentaires nouveaux souscrits en même temps que le vôtre, le prix de votre propre abonnement sera ramené à :

	France	Etranger
Abonnement simple	**21 F**	**26 F**
Abonnement couplé	**28 F**	**33 F**

Avec **trois** abonnements supplémentaires nouveaux souscrits en même temps que le vôtre, le prix de votre propre abonnement sera ramené à :

	France	Etranger
Abonnement simple	**19 F**	**24 F**
Abonnement couplé	**24 F**	**29 F**

Avec **quatre** abonnements supplémentaires nouveaux souscrits en même temps que le vôtre, le prix de votre propre abonnement sera ramené à :

	France	Etranger
Abonnement simple	**14 F**	**19 F**
Abonnement couplé	**19 F**	**24 F**

A tout envoi par avion, s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter à ce sujet.

Les souscriptions se font par chèque bancaire ou par versement à notre C.C. Postal **1809-65 PARIS.**
Prière de bien mentionner : Nom, Prénoms, Profession, Adresse complète.

EDITIONS SALABERT

22, Rue Chauchat — PARIS-IXe

R. C. Seine n° 247.734 B — Chèque Postal n° 422-53

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

HISTOIRE DE LA MUSIQUE, de C. Martinès
Professeur de Chant

1er Tome : Des origines au XVIIe Siècle : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année, E.P.S. 1re année.
2e Tome : Du XVIIe siècle à Beethoven : Classe de 4e, 2e année E.P.S.
3e Tome : De Beethoven à nos jours : Classe de 3e, E.P.S. 3e année.

HEURE DU SOLFEGE, de B. Forest
Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année E.P.S., 1re année.
2e Livre : Classe de 4e, E.P.S., 2e année.
a) classes de jeunes filles - b) classes de garçons.
3e Livre : Classe de 3e, E.P.S., 3e année.

POUR CHANTER, de B. Forest
Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année E.P.S., 1re année.
2e Livre : Classes de 4e et 3e, E.P.S., 2e année.
3e Livre : Classes de 2e et 1re, E.P.S., 3e année.

FLORILEGE DE CHANTS POPULAIRES, de A. Ravizé et J. Barré
En Deux Livres : Cours Elémentaire et Cours Moyen

COMMENÇONS L'ANNEE, de B. Forest
Solfège pour la Classe de 8e et Cours Elémentaire

INITIATION AU SENS MUSICAL A L'ECOLE PRIMAIRE
de E. RAPIN, Inspecteur primaire, et J. MORELLET, Instituteur

---

LE SOLFEGE A DEUX VOIX, de B. Forest
1er et 2e Volumes

---

60 LEÇONS DE SOLFEGE POUR LE BACCALAUREAT, par B. Forest

EVIEUX-LAMBERET - Jouons aux Devinettes
(Petites dictées musicales pour les débutants)

C. EVIEUX et B. INCHAUSPE - La Petite Méthode des Faiseurs et Joueurs de Pipeaux de Bambou, Textes français et anglais.

---

50 CHŒURS A TROIS VOIX MIXTES de Claude Teillière
en 3 fascicules

DEUX VOIX, DES CHŒURS de Pierre Maillard-Verger

Chœurs

CENT CHORALS DE BACH, traduits par *J. Rollin* et *Rollo Myers*. Textes allemand, anglais et français. Première édition systématique sous forme chorale avec réduction des voix au clavier - En 27 fascicules - 20 fascicules déjà publiés, les autres à paraître.

Chansonniers

M.-R. CLOUZOT. - La Clé des Chants, 100 chansons recueillies et harmonisées.
J. CHAILLEY. - Cinquante-huit Canons, réunis, recueillis ou adaptés.
GEOFFRAY et REGRETTIER. - *Au Clair de la France*, 21 chœurs originaux à 3 voix mixtes.
W. LEMIT. - *La Ronde du Temps, 91 chants de circonstance.*
— *Ensemble*, chansonnier pour les colonies de vacances.
— *Voix Unies*, 40 chansons populaires.
— *Voix Amies*, 40 chansons populaires.
— *Quittons les Cités*, 6 chants de marche à 2 voix.
— *La Fleur au Chapeau*, 140 morceaux pour chant ou instruments divers, chansons populaires, chansons anciennes - En 2 recueils.
P. ARMA. - *Chantons le Passé*, 20 chants du XVe au XVIIIe siècles.
R. DELFAU. - *Jeune France*, 40 chansons populaires.
— *Le Rossignolet du Bois.*
AUTEURS DIVERS. - *Chants choisis*, 18 chants scolaires C.E.P. - B.E.
JANEQUIN. - *30 Chansons* à 3 et 4 voix, recueilllies par M. CAUCHIE.
CAUCHIE. - *15 Chansons Françaises* du XVIe siècle à 4 et 5 voix.
ADAM DE LA HALLE. - *Rondeaux.* à 3 voix égales transcrits par J. CHAILLEY.
J. ROLLIN. - *Les Chansons du Perce-Neige.* en 3 volumes, chœurs à 2, 3 et 4 voix mixtes.
MARCEL COURAUD, Chef de la Maîtrise de la Radio Française

CAHIERS DE POLYPHONIE VOCALE
(Entraînement au Chant choral)

Série A (Age moyen 12 ans)
1er cahier : CHANTS DE NOEL.
2e cahier : CHANTS DE PRINTEMPS.

J.-S. BACH. QUARANTE CHŒURS présentés sous forme de Lectures musicales à 1, 2, 3 et 4 voix égales, par P. DUVAUCHELLE et G. FRIBOULET.

E. Jacques DALCROZE. LE CŒUR QUI CHANTE ET L'AMOUR QUI DANSE. 10 chansons en chœur à 3 voix égales.

P. DUVAUCHELLE. ANTHOLOGIE CLASSIQUE, 40 mélodies et chœurs à 2 ou 3 voix égales des XVIIe, XVIIIe, XIXe siècles.
— MORCEAUX CHOISIS pour le CERTIFICAT D'ETUDES, chants populaires et classiques à 1 voix à l'usage des E.P. et Classes primaires et élémentaires des collèges de garçons et de filles.

H. EXPERT. ANTHOLOGIE CHORALE DES MAITRES MUSICIENS DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE, concerts du XVIe, recueillis, transcrits en notation. moderne et disposés à 2, 3 ou 4 voix égales, pour l'usage scolaire par Henry EXPERT.

A. GABEAUD. COURS DE DICTEES MUSICALES, en trois livres.
— LA COMPREHENSION DE LA MUSIQUE (Guide de l'amateur, de l'étudiant et du professeur).
— ELEMENTS DE THEORIE MUSICALE, ouvrage destiné aux élèves des Ecoles Primaires Supérieures, Lycées, Collèges, Ecoles Normales d'Instituteurs, Cours complémentaires et à tous les élèves Musiciens.

J. HEMMERLE. RECUEIL DE CHANSONS POUR L'ECOLE et la FAMILLE, 134 chansons populaires à 1, 2 et 3 voix et quelques canons, précédés de notions élémentaires de solfège et d'une série d'exercices préparatoires au cours de chant.

R. LOUCHEUR. CHANSONS DE LA BULLE, sept poésies de Renée de BRIMONT. Recueil Piano et Chant. Recueil Chant seul.

Catalogue de MUSIQUE CHORALE ancienne et moderne. CHŒURS à 2 et 3 voix égales (CHANT SCOLAIRE).
— Envoi sur demande —

FRANZ SCHUBERT : SYMPHONIE INACHEVÉE

par Hervé MUSSON

Partition

de poche : Heugel, 2 bis, rue Vivienne, Paris.

Discographie :

Columbia, mono FCX 994, stéréo SAXF 994, avec 5e symphonie (Philarmonia Orchestra, Otto Klemperer).

Voix de Son Maître, Command classics, stéréo ASDF 2008 pouvant être écouté sur un appareil muni d'une tête de pik-up et d'une aiguille stéréophonique. Avec 3e Symphonie (Pittsburg Symphony Orchestra, W. Steinberg).

La Symphonie.

La symphonie est issue de la Suite.

Au XVIIe siècle et au début du XVIIIe, les compositeurs avaient l'habitude de baptiser de ce nom une succession de plusieurs danses. Rapidement les Suites devinrent très populaires et si le compositeur écrivait autant de morceaux qu'il le désirait, 4 à 8 généralement, il était d'usage cependant de faire alterner les danses de rythme vif et de rythme lent. On y trouve de nombreuses danses villageoises, telles l'Allemande, à caractère lourd, la gigue, de rythme vif, etc... Cette Suite, presque toujours précédée d'un prélude, s'est vue amputée au cours du temps d'un certain nombre de ses danses, et, vers la moitié du XVIIIe siècle, on ne trouve plus guère que des Suites de 3 ou 4 pièces, la Gigue les terminant généralement toutes.

A cette époque, parallèlement au prestige de la musique italienne, les compositeurs prirent l'habitude d'indiquer les mouvements (vif, lent) de leurs œuvres dans cette langue (allegro, moderato). Avec le raffinement et les subtilités nouvelles de l'écriture venus justement d'Italie, la Suite perdit peu à peu son caractère dansé au profit de ce qu'on pourrait appeler la musique pure. Et ces nouveaux noms italiens achevant cette évolution, suppriment la valeur évocatrice que pouvaient avoir des termes comme Allemande, Sarabande ou Gigue, comme indication de tempo. Ainsi, apparaît la symphonie telle qu'on l'entend aujourd'hui et à laquelle chaque maître de la musique apportera une règle nouvelle. A son âge d'or (2e moitié du XVIIIe siècle) sa structure peut s'analyser ainsi :

1er mouvement.

Parfois une introduction courte avant le premier thème exposé dans le ton principal. 2e thème, après un petit commentaire du premier exposé au ton de la dominante si l'œuvre est dans une tonalité majeure ou au relatif majeur si la tonalité principale est mineure. Une rapide cadence conclut cette exposition au ton du second thème. Développement : comme son nom l'indique, il développe selon l'imagination, la fantaisie, la science du compositeur les thèmes présentés dans l'exposition. La réexposition est la simple redite de l'exposition avec toutefois une terminaison dans le ton principal et une importante coda. Le premier mouvement de la symphonie n'est autre que la copie d'un premier mouvement de sonate.

2e mouvement.

Peut être identique à la construction du premier mouvement ou adopter la forme « lied » ou encore la forme « variation ».

Le lied instrumental comprend trois parties. C'est un thème mélodique confié à un ou plusieurs instruments de l'orchestre, traités en solistes, et harmonisé par tous les autres.

3e mouvement.

C'est un Menuet, vestige de la Suite de danses, ou un Scherzo, les deux étant à peu près identiques de forme (le scherzo issu du menuet apparaît seulement avec Beethoven). C'est une sorte de tryptique : le menuet proprement dit, avec reprises — le trio de caractère différent — retour au menuet, sans reprises.

4e mouvement.

De mouvement très rapide, il peut adopter soit la forme sonate comme le premier mouvement, soit la forme rondo, succession de refrain et de couplets.

LA 8e SYMPHONIE

En 1823, Schubert envoyait à Praz, capitale de la Styrie en Autriche, deux mouvements d'une symphonie selon une forme déjà plus tout à fait classique. Pourquoi, Anselme Huttenbrenner, ami du compositeur, conserva si longtemps cette œuvre dans ses tiroirs ? Peut-être parce qu'elle n'était que fragmentaire. Les symphonies étant généralement de quatre mouvements. On se perd en conjectures. Toujours est-il qu'à Vienne où le goût musical était enfin passé du classicisme attardé au romantisme, en 1860, cette œuvre connaîtra tout de suite un succès illimité.

C'est l'avant-dernière symphonie que Schubert écrira. On ne compte point d'ordinaire la symphonie Gastein composée en 1826, perdue aujourd'hui.

Si le lied s'inscrit au premier plan de la production schubertzienne — cette époque marque avec Schubert une grande production de chefs-d'œuvre dans ce genre, Voyage d'hiver et Belle meunière — les grandes formes de l'esprit classique passé subsistent et continuent leur évolution. Ainsi pour la symphonie, Schubert lui donne un caractère plus intime où Beethoven l'avait rendue déjà romantique d'atmosphère. Depuis Haydn et Mozart, l'esthétique a évolué et la structure parfaite du classicisme laisse la place à un sentiment plus poétique.

De cette huitième symphonie, les deux premiers mouvements

seulement furent écrits. Les critiques sont d'ailleurs très partagées sur les raisons de cette particularité, sans importance d'ailleurs, l'Inachevée, malgré les deux mouvements qui lui manquent, restant un parfait chef-d'œuvre.

Quant à son analyse, elle se détaille comme suit :

Composition de l'orchestre : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 3 trombones, timbales, quintette à cordes.

1er mouvement : Allegro moderato.

Les violoncelles et contrebasses, à l'unisson, jouent durant les huit premières mesures une phrase musicale (A) très élégante dont la couleur mystérieuse et confidentielle n'est pas sans donner à cette atmosphère de début une valeur d'introduction.

Après la cadence en si (fa dièse et si aux basses), 8e et 9e mesures, et le changement de l'ambiance — le frémissement des violons renforcés par les pzz des altos; violoncelles et contrebasses n'étant pas sans donner un caractère plus féerique et plus limpide — apparaît à la mesure 13 (clarinette et hautbois), le véritable premier thème de cette symphonie (B) de sonorité douce et confidentielle.

A la mesure 22, Schubert reprend son thème (B) avec, cette fois, un contrechant aux cors. Cette seconde exposition du thème conduit à un passage modulant (mes. 26 à 38) observant un crescendo continu. A remarquer dans cette période, l'effet délicat produit par le mélange des timbres clarinettes et cors (mes. 29 et 30).

De la mesure 38 à la mesure 42, bassons et cors conduisent du ton initial si mineur au ton de sol majeur. Nouveau changement d'atmosphère. Clarinettes et altos, avec un accompagnement en syncopes, préparent l'exposition du véritable second thème à la mesure 44 (C).

Ce thème exposé primitivement aux violoncelles est repris dès la mesure 53 par les violons. De par ce changement de registre, deux octaves de différence, et le nouvel accent mélodique et rythmique des violoncelles opérant un certain contraste avec les pzz des contrebasses, l'atmosphère tend à s'éclairer et devient plus chaude.

Brusquement, à la fin de la mesure 61, le concert s'interrompt. Une mesure entière d'un silence éloquent dresse l'attention et, brutalement, effet saisissant et intensément dramatique, tout l'orchestre, en ff, lance un vibrant accord d'ut mineur. Durant 8 mesures, la tension monte, puis les syncopes, réapparaissant aux bois, préparent un bref et dynamique commentaire d'un élément de (C), lui-même interrompu (mes. 85) par une nouvelle suite d'accords forte et accentués rappelant la tension dramatique des mesures 63 et suivantes.

A la mesure 94, Schubert commente à nouveau ce thème (C), mais cette fois en « fugato », chacune des parties (premiers violons, deuxièmes violons, violoncelles, flûte, hautbois, clarinette et altos) reprend le thème successivement et donne ainsi une impression de crescendo bien propre aux expositions de fugue. (A remarquer la douceur particulière du timbre de la flûte [mes. 99]). C'est d'ailleurs sur ce fugato que se termine l'exposition de ce premier mouvement.

Le développement commence à la mesure 114 dans la tonalité de mi mineur. Son élément thématique est le thème (A) lequel n'a plus le caractère de préambule qu'on pouvait lui reconnaître au début de l'œuvre. A la mesure 122, il est repris en canon à toutes les cordes puis aux bassons, avec à la mesure 134 un contrechant aux hautbois et violons afin de renforcer le crescendo que Schubert exprime ici, élan lyrique typiquement romantique. Les quatre mesures 150 à 154 rappelant, par leurs syncopes, la présentation du thème (C), ne sont là que pour donner une nouvelle puissance au fortissimo de la mesure 154 après quatre mesures piano (150 à 153). Ce dessin se reproduit trois fois et conduit, en modulant, au tutti de la mesure 170 où le thème (A) sonne à tout l'orchestre.

Ce thème (A) en une sorte de variation, est repris à la mesure 175 aux instruments graves avec un effet dramatique renforcé de par les doubles croches des violons et altos.

A la mesure 184, apparaît une autre variation de (A) mais avec un nouveau motif rythmique (croche pointée - double croche) aux cors, trompettes et bassons, cependant que premiers

et deuxièmes violons, altos, flûtes et clarinettes lancent de brefs traits ascendants et que, un élément de (A) sonne en force aux instruments graves avec quelques modifications mélodiques. Les différents pupitres se répondent en canon sur ce fragment de thème et la tension dramatique s'accroît durant toute cette période (mes. 184 à 194).

A cette mesure 194, on retrouve le contrechant de la mesure 134. Survient ensuite une succession d'accords de ré majeur (mesure 202) reproduisant deux fois le même dessin. Les petites notes brèves qui sillonnent ce passage rappellent, avec plus d'acuité, les triples croches des mesures 185 et suivantes.

A partir de la mesure 208, s'établit une pédale ornée sur fa dièse, dominante du ton initial, si mineur, que l'on retrouve à la mesure 218. Sur cette pédale, se développe une atmosphère bien proche du thème (B).

A cette mesure 218, s'ouvre la réexposition à peu près identique à l'exposition initiale de ce premier mouvement, sauf pour des détails d'expression où le lyrisme est poussé plus loin (orchestration fournie).

A la mesure 324, la Coda terminale est basée sur le thème (A) repris une nouvelle fois en canon et, si Schubert avait su donner à ce thème un caractère d'introduction au début du morceau, il fait figure ici d'admirable conclusion, harmonisé avec ses grandes notes tenues aux cuivres (mes. 352 à 354).

On peut remarquer dans ce morceau un très fréquent emploi du canon et du fugato. Dès que Schubert désire réaliser un petit commentaire ou un véritable développement de l'un des trois thèmes qui régissent cet Allegro moderato, on note des entrées de fugue très propres d'ailleurs à traduire ici l'émotion et l'ambiance que Schubert souhaitait donner à cette œuvre.

2e mouvement : Andante con moto - mi majeur 4e degré du ton principal.

Première partie. - Le thème (A) est exposé dès la première mesure et l'on ressent immédiatement un caractère confidentiel et plus intime qu'au mouvement précédent. Cette impression est rendue aux deux premières mesures par ce mélange de timbres bassons et cors sur des pizziccati descendants des contrebasses. La réponse de ce premier élément du thème (mes. 4 à 7) vient tout de suite conclure cette phrase musicale qui se reproduit dès la mesure 7 avec toutefois un brusque et passager changement de couleur (mes. 12 et 13) avec cet emprunt à do dièse mineur permettant entre autres choses de conclure ce thème par une cadence en mi rendue plus forte après cette digression.

Dès cette exposition du thème (A) (mes. 1 à 16) Schubert fait un petit commentaire dans la même teinte orchestrale que précédemment jusqu'à la mesure 32.

Mesures 32 à 45, un petit divertissement contraste avec l'ambiance précédente de par le tutti, le changement de rythme (croche, croche pointée, double croche), aux bois et cuivres, la mélodie en valeurs égales à toutes les cordes et aux trombones.

Le thème (A) réapparaît dès la mesure 45 après cette vague sonore, confié uniquement aux bois.

Deuxième partie. - C'est une variation. Le thème (B) de couleur plus champêtre est confié (mes. 66) à la clarinette. Le hautbois reprend ce thème à la mesure 84. Les cordes soutiennent par un mouvement continu discret de syncopes. L'effet champêtre est total. Le concert s'échauffe à partir de la mesure 85 par une participation moins effacée des violoncelles et un dialogue plus serré des deux instruments solistes.

Un nouvel épisode s'ouvre à la mesure 96. Basé sur le thème (B) aux trombones, violoncelles et contrebasses, il se développe dans la force jusqu'à la mesure 110. Un contrechant basé sur la syncope (syncope bien différente comme effet de celles qui précèdent) se déploie aux violons jusqu'à la mesure 103 où cet épisode, repris textuellement, renforce son éloquence par les triples croches aux hautbois, seconds violons et altos.

L'intimité revient à la mesure 111 où sur des syncopes devenues familières, cordes graves et violons dialoguent avec (B) légèrement modifié.

Une descente vers le grave ramène petit à petit la tonalité initiale, mi majeur, à la mesure 140 qui réexpose le thème (A).

A la mesure 140, reprise de (A) identique à la première audition du thème et mesure 200, on retrouve la section (B) évoluant comme précédemment avec ses successives modifications.

Il faut attendre la mesure 260 pour noter une diversion dans cette structure. Dès cette mesure, commence ce qu'on pourrait appeler la conclusion de ce mouvement. Les différents éléments de (A) et de (B) parcourent, morcelés, et à la façon d'un rêve s'évanouissant peu à peu, ces mesures finales, à savoir mes. 255 rappel de la terminaison du thème (A) puis à la mesure 269 reprise du début de (A) aux violoncelles et contrebasses, mesure 280 rappel d'un élément de (B), puis un bref retour à (A), mesure 285 évoque encore la conclusion de ce dernier (mes. 289). A la mesure 290, on note une reprise textuelle des mesures 280 et suivantes et l'œuvre se termine sur la ritournelle en doubles croches de la fin du thème (A).

COMMUNIQUÉ

Le 20 mars 1967 a été déclarée à la Préfecture de Police de la Seine une association nouvelle, loi 1901, dénommée Union Française des Educateurs et Animateurs Musicaux. Cette déclaration a été rendue publique par insertion au Journal Officiel du 10 avril 1967.

Cette naissance a-t-elle de quoi surprendre en une période où le monde musical tout entier s'agite, s'organise ? On a parlé de la suppression de certains orchestres provinciaux de l'O.R.T.F., de celle du concours de recrutement pour les Ecoles de la Ville de Paris, mais aussi de la création d'une commission interministérielle, de la nomination de M. Landowski comme Directeur de la Musique, et encore d'un Comité de Liaison pour la Sauvegarde de la Musique, d'une Société Internationale pour l'Education Musicale, etc... N'est-il pas normal que, dans ce contexte où tous ceux qui ont mission d'éveiller le public — scolaire ou adulte — aux richesses esthétiques, culturelles et spirituelles de l'art musical sont directement concernés, n'est-il pas normal donc que ces « éveilleurs », qu'on les appelle éducateurs, animateurs ou professeurs « bougent » eux aussi, c'est-à-dire se regroupent pour faire entendre leur voix dans le concert — hélas ! encore bien cacophonique — de l'enseignement musical ?

Une voix de plus, dira-t-on, dans ce tohu-bohu, ne le fera point cesser ! Il serait sans doute présomptueux de s'en croire capable, et pourtant, ce n'est pas en retirant son épingle du jeu, ni en organisant la protestation — nécessaire peut-être mais non suffisante — que l'on travaille à l'amélioration de l'état de choses qu'on dénonce ou dont on souffre. Par-dessus tout, un travail constructif est nécessaire.

Est-ce là seulement l'affaire des « pouvoirs publics », la tâche du citoyen se bornant à grommeler quand il n'est pas content ? Nous pensons qu'en bonne démocratie, le citoyen doit se sentir responsable d'une mission, qu'il doit faire savoir ce qu'il pense — l'avis des intéressés pouvant éclairer utilement l'administration dont ils dépendent — mais qu'il ne peut le faire isolément. C'est bien pourquoi il faut s'unir.

Mais, nous dira-t-on, n'existe-t-il pas déjà assez de groupements, de regroupements et d'associations qui ont compris cette nécessité et qui s'efforcent de peser de tout leur poids dans la balance des décisions de l'Etat ? Nous sommes bien de cet avis et serions même tentés de dire qu'il en existe déjà trop dans la mesure où chacun d'eux défend un point de vue trop particulier. C'est avant tout de vastes projets de synthèse que nous manquons à l'heure actuelle, et nous pensons qu'il faut en trouver la raison dans l'absence d'un creuset au sein duquel les différents intéressés puissent se rencontrer, échanger leurs idées, leurs expériences, leurs conclusions, échafauder ensemble des projets communs.

C'est pour répondre à ce besoin qu'a été créée l'U.F.E.A.M. qui rassemble déjà des gens très divers :

- *professeurs dans les Ecoles Primaires, les C.E.G., les Lycées, les Ecoles Normales, le Centre de Préparation au C.A.E.M. (les Facultés) ;*
- *animateurs musicaux appartenant à des mouvements péri ou post-scolaires;*
- *professeurs ou directeurs de Conservatoires...*

Il va de soi que, pour concevoir la réforme idéale que nous voudrions voir appliquée à l'enseignement de notre spécialité, enseignement actuellement morcelé entre trois ministères, la rencontre de toutes les catégories intéressées est absolument indispensable. La preuve vient d'en être donnée, s'il en était besoin, par le Congrès de l'Enseignement Musical qui s'est tenu à Pâques à Besançon et qui n'a duré que quarante-huit heures. C'est évidemment trop peu et le contact permanent nous semble nécessaire.

Bien entendu, toute considération autre que musicale — c'est-à-dire visant à une meilleure pénétration de la musique chez l'enfant, chez l'homme et dans la société — n'aurait aucune raison d'être, mais afin qu'on ne puisse pas accuser notre association d'être l'émanation de telle ou telle « chapelle », nous avons tenu à ce que toutes les tendances idéologiques soient présentes dans son équipe animatrice, et c'est là une autre originalité et une autre raison d'être de l'U.F.E.A.M.

Pour nous, la musique n'a pas de frontières et nous entendons avoir des attaches partout où l'on a mission de la faire mieux connaître, mieux comprendre, mieux aimer. Pour être plus précis, disons qu'il y a dans l'U.F.E.A.M. des professeurs exerçant les uns dans l'enseignement « libre », les autres dans l'enseignement « public », que les « athées » et les « croyants » s'y côtoient, se connaissent comme tels mais s'acceptent et se respectent mutuellement, toute discussion d'ordre politique ou religieux étant par ailleurs exclue. Cette disposition volontaire exige évidemment de chacun de nous la tolérance véritable qu'on voudrait voir respectée partout... dans notre pays comme à l'échelle des continents !

Enfin, par-delà les considérations générales qu'on vient d'évoquer et qui définissent l'esprit de l'U.F.E.A.M., notre souci primordial est celui de la qualité et de l'efficacité de l'enseignement musical donné en tous lieux et à tous niveaux. Nous pensons que notre rôle et celui de la musique seront pris d'autant

plus au sérieux par les pouvoirs publics que nous remplirons notre tâche avec toute l'efficacité possible. C'est pourquoi nous voudrions aider chaque éducateur, chaque animateur musical en lui apportant le fruit des recherches individuelles ou collectives qui peuvent enrichir sa propre pédagogie... et par suite transformer sa vie, son métier devenant source de joie. Il est d'excellentes méthodes, trop peu ou trop mal connues, qui peuvent lui rendre de grands services et améliorer ses résultats.

Ceux-ci une fois obtenus, nous nous proposons de les divulguer. Les moyens ne manquent pas, et parmi eux la radio, la télévision. Nous pensons que la connaissance publique des possibilités d'un bon enseignement musical est encore la meilleure manière de plaider la cause de notre art. Ce procédé, en outre, sera pour tous un stimulant : pour celui qui acceptera de produire ses élèves comme pour tous ceux qui les entendront ou verront.

Telle est notre doctrine, notre programme. Que tous ceux qui l'approuvent rejoignent nos rangs, nous apportent leur concours ! L'U.F.E.A.M. leur propose son plan et la force que représente une association bien vivante. C'est pourquoi nous les attendons : c'est avec eux et grâce à eux que l'U.F.E.A.M. remplira son office pour le plus grand bien de la musique, dans l'intérêt de nos enfants et de la société dans laquelle ils vivront.

U.F.E.A.M. - Union Française des Educateurs et Animateurs Musicaux. - Siège social : 11, rue des Filmins - 92. - Sceaux.

Pour les Jeunes...
Musique du Monde !

Emissions bimensuelles réalisées par « Musique et Culture » avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg sur la Chaîne de France-Culture.

Lundi 5 juin (14 h 10 à 14 h 40) :

JOLIVET : Concerto pour percussion.
Soliste : Georges Van Gucht.

Lundi 19 juin :

VILLA-LOBOS : Bachianas Brasileiras n° 2.
ROSSINI : Le Barbier de Séville (ouverture).
IBERT : Escales (Valence).

★

Ces émissions illustrent les analyses présentées dans les publications mensuelles (fiches pédagogiques destinées aux éducateurs et « feuillets » pour les élèves), éditées par « Musique et Culture ».

Pour tous renseignements, écrire à MUSIQUE ET CULTURE, 24, avenue des Vosges, STRASBOURG.

(Cette Association édite également des disques d'éducation musicale qui ont obtenu le « Grand Prix International de l'Académie Charles Cros » dans la section « Pédagogie ». Les trois prochains enregistrements seront consacrés à l'origine et à l'évolution de l'Ouverture.)

NOTRE DISCOTHEQUE

par D. MACHUEL

Musique religieuse.

Dans le « Larousse de la Musique », publié en 1957, quelques lignes seulement sont consacrées au compositeur liégeois JEAN-NOEL HAMAL (1709-1778). On y lit notamment qu'il fit deux voyages en Italie où il connut Jomelli et Durante, qu'il dirigea la maîtrise de la Cathédrale Saint Lambert à Liège, enfin qu'il est l'auteur d'œuvres religieuses et instrumentales ainsi que d'opéras comiques wallons « qui montrent une inspiration abondante, pleine de finesse et de fraîcheur »; il fit également plusieurs séjours à Paris. De ce musicien totalement, ou presque, oublié, ERATO nous propose le *Psaume* 113 « *in exitu Israël* », enregistré pour la première fois. Une importante notice signée Harry Halbreich éclaire fort heureusement notre lanterne; elle nous apprend que depuis Charlemagne le pays de Liège fut une région où la musique était à la place d'honneur. J.-N. Hamal est un brillant représentant de cette école qui depuis les XIIe et XIIIe siècles jusqu'à nos jours envoya périodiquement vers la France d'illustres musiciens : Grétry, Franck Isaye... par exemple. Le Psaume 113 dont il est ici question date sans doute de 1769 ou 1770; d'après des comparaisons faites avec d'autres manuscrits, cette œuvre apparaît comme l'un des chefs-d'œuvre du musicien; les nombreuses rectifications du manuscrit montrent aussi qu'il y attacha une grande importance. En plus d'un orchestre qui comprend deux hautbois, un basson deux cors, deux trompettes, timbales, cordes et continuo (clavecin et orgue), l'œuvre exige la présence des quatre solistes habituels et d'un double chœur. Du point de vue esthétique ce Psaume n'apporte évidemment pas de surprise; son style est celui de tous les grands motets de la même époque; J.-N. Hamal a su traduire de façon heureuse la grandeur et la noblesse qu'un tel texte sont capables de suggérer. En bref, cette parution nous semble être une heureuse initiative, d'autant plus que l'interprétation sous la direction de Géry Lemaire, auteur de la restitution et de la réalisation, est excellente à tous les points de vue (1).

Musique vocale profane.

Dans ce second groupe également nous n'avons, ce mois-ci, qu'un seul disque à présenter : consacré à RICHARD STRAUSS il contient les « *vier letzte Lieder* » qui datent de 1948 et cinq autres *Lieder* choisis dans les différentes époques de la vie du musicien. Voilà un disque simplement merveilleux; chantés par Elisabeth Schwarzkopf, ces textes prennent toute leur intensité dramatique et s'auréolent de la plus précieuse poésie. Il semble difficile sinon impossible de mieux comprendre et traduire le message intérieur de ces chefs-d'œuvre. COLUMBIA (2).

Musique instrumentale.

Pour commencer, deux disques qui sont des reprises présentées dans la nouvelle collection « Plaisir du Classique » de chez PHILIPS. Tout d'abord trois parmi les grands *Préludes et Fugues pour orgue,* de J.-S. BACH, joués sur les Grandes Orgues de Notre-Dame de Paris par Pierre Cochereau (3) et ensuite le volume 3 de l'Intégrale de la *musique pour piano,* de DEBUSSY, interprétée par Werner Haas; nous avons dit il y a quelques années tout le bien que nous pensions de cette interprétation, nous ne pouvons que renouveler cette opinion et nous réjouir de cette nouvelle parution en gravure universelle (4).

Passant à la musique de chambre, nous nous trouvons en présence d'un des chefs-d'œuvre de J.-S. BACH : les *Sonates pour flûte et clavecin,* au nombre de sept, trois pour flûte et basse, quatre pour flûte et clavecin obligé, cette dernière indication signifiant que la partie de clavecin est entièrement rédigée. Il semble difficile de dater ces pages, la plupart ayant sans doute été écrite durant la période de Coethen, entre 1717 et 1723; cependant celle en sol mineur pourrait être une œuvre de jeunesse tandis que celle en si mineur d'une écriture plus riche et plus recherchée serait postérieure à 1723. Il est également difficile de savoir pour qui elles ont été écrites, leur niveau instrumental les destinant à des virtuoses émérites et non à de simples amateurs. La présente gravure nous a enthousiasmé par la musicalité de son interprétation; la flûtiste Elaine Shaffer est accompagnée par le claveciniste George Malcolm et par le gambiste Ambrose Gauntlett. A recommander chaleureusement. V.S.M. (5).

De la flûte et clavecin, nous passons au violon et clavecin avec HAYDN et MOZART : une Sonate du premier, transcription du compositeur à partir de son Quatuor à cordes op. 77 n° 2, et trois du second K. 7, 26 et 28, composées à 7 et à 10 ans ! Claire Bernard et Huguette Dreyfus excellent à traduire le charme et la fraîcheur de ces musiques écrites pour le divertissement. PHILIPS (6).

Sans quitter Vienne, nous abordons SCHUBERT pour écouter deux *Quatuors à cordes.* Celui qui porte le n° 12 est resté « Inachevé », pour des raisons qui préfigurent le sort de la fameuse symphonie; il date de 1820; sa construction et le choix des tonalités et des enchaînements modulants sont inhabituels et surprenants, mais il se dégage de l'ouvrage une extraordinaire intensité dramatique. De même le *Quatuor n°* 14 « *la Jeune Fille et la Mort* » est est un excellent reflet de l'esprit de l'œuvre; les différents plans sonores paraissent à leur juste place, l'élément drama-

tique est traduit d'une manière très convaincante; le Quartetto Italiano s'y surpasse. PHILIPS (7).

Fait extraordinaire, deux disques seulement s'inscriront dans le groupe du Concerto. Le premier est consacré à la clarinette, plus exactement aux débuts de la clarinette puisque les quatre *concertos* présentés ici ont précédé celui de Mozart qui date, rappelons-le de 1791. En suivant l'ordre chronologique, nous trouvons d'abord JOHANN MELCHIOR MOLTER (vers 1695-1765); ses *Concertos pour clarinette* datent de 1747 environ, utilisent la forme italienne en trois mouvements et sont accompagnés par les seules cordes. JOHANN STAMITZ, le célèbre fondateur de l'Ecole de Mannheim (1717-1757) consacra à la clarinette un seul Concerto que nous entendons ici; à la différence du précédent, il exploite assez souvent le registre grave de l'instrument. Quant à FRANZ XAVER POKORNY (1729 ?) il écrivit deux *Concertos pour la clarinette* dont celui en *si bémol majeur* enregistré ici; le style général est très proche de celui de l'Ecole de Mannheim, l'instrument est utilisé avec grande habileté et son orchestre comprend, outre les cordes, deux cors. Voilà donc un excellent disque permettant de présenter les débuts, en qualité de soliste, de la clarinette. PHILIPS (8).

Le second consacré au violoncelle nous permet d'écouter une nouvelle fois le très beau *Concerto,* de DVORAK, dans une interprétation particulièrement chaleureuse du violoncelliste soviétique M. Rostropovitch; la sonorité du soliste est spécialement séduisante. CHANT DU MONDE (9).

Abordons à présent la musique symphonique.

Les *six Concerts* de RAMEAU se présentent sous deux aspects : celui d'un trio pour flûte, viole de gambe et clavecin et celui d'un sextuor convenant particulièrement bien à un petit orchestre de chambre; c'est sous cette seconde forme que FONTANA « le Cercle Musical » nous propose d'écouter les six Concerts, « les brandebourgeois français » comme on se plaît à le sous-titrer. Il est heureux qu'une collection à bon marché publie ces œuvres qui doivent être connues du grand public au même titre que les concertos de Bach. Les différentes pièces qui les composent, avec leurs titres pittoresques traduisant bien l'esprit de l'époque, sont très vivantes; l'interprétation de Louis de Froment met en valeur les nuances et les courbes expressives, malgré quelques lourdeurs et quelques sonorités qui nous paraissent empâtées (10).

Sous le titre « Divertissements nocturnes », la marque CHARLIN nous propose un programme à la fois intéressant et original. Deux œuvres connues : la *Sérénade nocturne* pour deux orchestres et timbales, de MOZART et la *Notte,* de VIVALDI; deux autres inconnues : « *Musique nocturne à Madrid* », de BOCCHERINI et « *Sérénade du veilleur de nuit* », de BIBER. Toutes ces pages sont très agréables à écouter surtout qu'elles bénéficient d'une interprétation fort vivante et plus encore d'un enregistrement de tout premier ordre; la qualité sonore est remarquable et l'effet stéréophonique très réussi (11).

Enfin pour clore le symphonique, un autre disque de d'une richesse inépuisable et mériterait une analyse détaillée. Parlant seulement de l'interprétation nous dirons qu'elle très grande qualité : deux *Symphonies,* de MOZART (n° 36 et n° 39), sous la direction de Karl Böhm. C'est absolument merveilleux, tour à tour solidement charpenté tendre et léger, toujours fidèle à l'esprit mozartien. DEUTSCHE GRAMMOPHON (12).

Musique dramatique.

Nous commencerons avec le quatrième disque de la Collection Châteaux et Cathédrales consacré à Versailles : l'Opéra de LULLY dans la Cour de Marbre. Les extraits d'*Isis et d'Armide* qui sont présentés ici forment un excellent panorama de l'œuvre dramatique de Lully; c'est très suffisant pour la présentation dans nos classes, car tous les genres s'y trouvent à peu près représentés. On peut parler de la grandeur et de la noblesse des chœurs, de la beauté des mélodies et de la déclamation particulière à Lully, de l'intensité du pouvoir expressif (sommeil de Renaud) ou du sens du pittoresque (Chœur des trembleurs). Ce disque serait très complet s'il comprenait en plus de la notice, excellente du reste, le texte des passages chantés; cela aiderait à la parfaite compréhension. ERATO (13).

Didon et Enée, de PURCELL, semble avoir la faveur des éditeurs de disques : une nouvelle interprétation vient de paraître sous étiquette V.S.M., SÉRIE ANGEL, avec en tête de la distribution Victoria de Los Angeles; le style en est très vivant sur le plan dramatique avec peut-être quelques tendances un peu romantiques pour l'époque. La qualité de la gravure est excellente (14).

Après un ouvrage souvent enregistré, voici une première discographique : l'Opéra-bouffe de TELEMANN, « *Pimpinone* » ou l' « *Amour manqué* ». Cet ouvrage qui comporte trois scènes (« Intermezzi ») était destiné à être joué durant les entractes de l'opéra héroïque de Haendel « Tamerlan »; c'est une bouffonnerie qui vaut beaucoup plus par la musique que par le sujet qui est traditionnel et insignifiant. L'interprétation débordante de vie met justement l'accent sur la cocasserie des situations. En cette année du bicentenaire de la mort de Telemann, cette parution est des plus heureuse. PHILIPS et CONNAISSANCE DES ARTS (15).

Vient ensuite une sorte d'anthologie des principaux *airs d'Opéras russes* chantés par Boris Christoff : un excellent disque tout à fait indiqué pour nos discothèques scolaires; il doit permettre de compléter et de varier les auditions relatives à ce chapitre passionnant. V.S.M. PLAISIR MUSICAL (16).

La « *Voix humaine* » est une œuvre de Jean Cocteau qui connut dès 1932 un grand succès à la Comédie Française grâce à la personnalité de Berthe Bovy. Faire de cet ouvrage un drame lyrique tenait de la gageure, et il fallait un compositeur de la classe de FRANCIS POULENC pour la gagner. Ce monologue de 40 minutes, au téléphone, est admirable à tous les points de vue : pour la prosodie, le sens de l'accentuation des mots et des courbes de la phrase d'abord; pour l'intensité dramatique qui se dégage de la musique tout entière ensuite. L'interprétation est celle de la créatrice Denise Duval, ce qui fait de ce disque une sorte de pièce historique qui demeurera un souvenir inoubliable. V.S.M. (17).

En marge de notre classification habituelle, nous placerons maintenant quelques disques qui ne rentrent dans aucune catégorie.

Dans une collection au titre bien particulier « *Prospective XXI*e *siècle* », PHILIPS nous présente deux ouvrages récents de PIERRE HENRY, qui fut avec Pierre Schaeffer l'un des fondateurs de la musique concrète : le *Voyage*, d'après le Livre des Morts Tibétain, et *Variations pour une porte et un soupir*. Pour ce dernier ouvrage les matériaux sonores sont au nombre de trois : un soupir (inspiration et expiration), un soupir chanté obtenu par percussion sur une sorte de scie musicale avec ses multiples variations et une série de grincements de porte, ces matériaux étant modifiés de diverses manières par le magnétophone et assemblés ensuite. L'impression auditive est évidemment très surprenante et nous souhaiterions qu'un autre mot que celui de « musique » soit utilisé pour en parler. Un disque pour amateurs de curiosités à tout prix (18 - 19).

Enfin, un disque destiné à compléter la très bonne collection « Histoire de France par les Chansons », de France Vernillat et Pierre Barbier, qui parut aux Editions Gallimard. Sous le titre « *Chants pour la liberté* » sont groupés des textes se rapportant à trois grandes dates : 1789, 1848 et 1870. L'interprétation est entraînante, la diction excellente et la notice reproduit tous les textes. Un excellent document. CHANT DU MONDE (20).

CATALOGUE

(1) JEAN-NOEL HAMAL :
Psaume CXIII « In Exitu Israël ».
(30/33 - *ERATO* - *Grav. Univ. STU* 70.352)

(2) R. STRAUSS :
Vier letzte Lieder : Muttertändelei, Waldseligkeit, Zueignung, Freundliche Vision, die heiligen drei Koenige.
(30/33 - *COLUMBIA* - *Grav. Univ. CCA* 1.092)

(3) J.-S. BACH :
Préludes et fugues pour orgue : en ré mineur BWV 539, en sol majeur BWV 541, en mi bémol majeur, BWV 552.
(30/33 - *PHILIPS* - *Grav. Univ.* 836.802 *DSY*)

(4) Cl. DEBUSSY :
Préludes pour piano, livre 1; Pour le piano.
(30/33 - *PHILIPS* - *Grav. Univ.* 836.809 *DSY*)

(5) J.-S. BACH :
Les Sonates pour flûte et clavecin : BWV 1020 et 1030 à 1035.
(30/33 - *V.S.M.* - *Grav. Univ. CVA* 872.873)

(6) J. HAYDN :
Sonate pour violon et clavecin en fa majeur.
W.-A. MOZART :
Sonates pour violon et clavecin : n° 2 K. 7, n° 5 K. 26 et n° 7 K. 28.
(30/33 - *PHILIPS* - *Grav. Univ.* 835.784 *LY*)

(7) SCHUBERT :
Quatuor à cordes n° 12 « Quartettsatz ». Quatuor à cordes n° 14 « La Jeune Fille et la Mort ».
(30/33 - *PHILIPS* - *Grav. Univ.* 835.397 *LY*)

(8) CONCERTOS POUR CLARINETTE :
J. STAMITZ : Concerto en si bémol majeur. - F.-X. POKORNY : Concerto en si bémol majeur (avec deux cors). - J.-M. MOLTER : Concerto en ré majeur et Concerto en la majeur.
(30/33 - *PHILIPS* - *Grav. Univ.* 802.726 *LY*)

(9) A. DVORAK :
Concerto pour violoncelle et orchestre en si mineur, op. 104.
(30/33 - *CHANT DU MONDE* - *LDX SP* 1.533)

(10) J.-Ph. RAMEAU :
Les six Concerts en Sextuor.
(30/33 - *FONTANA* - *Mono* 200.058 *WGL*)

(11) DIVERTISSEMENTS NOCTURNES :
MOZART : Sérénade nocturne pour deux orchestres. - VIVALDI : Concerto pour flûte « La Notte ». - BOCCHERINI : Musica notturna di Madrid. - H.I.F. BIBER : Sérénade du veilleur de nuit.
(30/33 - *CHARLIN* - *Stéréo compatible SLC* - 31)

(12) W.-A. MOZART :
Symphonie n° 36 en ut majeur « Linz », K. 425. - Symphonie n° 39 en mi bémol majeur, K. 543.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAMMOPHON* - *Grav. Univ.* 139.160)

(13) VERSAILLES : L'Opéra de Lully en la cour de marbre.
Isis, l'opéra des musiciens, extraits. - Armide, l'opéra des dames, extraits.
(30/33 - *ERATO* - *Grav. Univ. STU* 70.313)

(14) H. PURCELL :
Didon et Enée.
(30/33 - *V.S.M.* - *Grav. Univ. CAN* 169)

(15) TELEMANN :
Pimpinone ou l' « Amour manqué ».
(30/33 - *PHILIPS* - *Grav. Univ.* 835.379)

(16) AIRS D'OPERAS RUSSES :
Glinka : la Vie pour le Tzar (air de Soussanine). - Moussorgsky : la Khovanstchina (air de Docithé); Boris Godounov (Monologue de Boris, Adieux de Boris). - Borodine : le Prince Igor (Chant du Prince Galitzky, air de Kontchak). - Tchaïkovsky : Eugène Oneguine (air du Prince Crémine). - Rimsky-Korsakov : Sadko (chant Viking); la Légende de la ville invisible de Kitej (air du Prince Youri).
(30/33 - *V.S.M.* - *FALP PM* 30.356)

(17) F. POULENC :
La Voix Humaine.
(30/33 - *V.S.M.* - *Grav. Univ. CVA* 918)

(18) P. HENRY :
Variations pour une porte et un soupir.
(30/33 - *PHILIPS* - *Grav. Univ.* 836.898 *DSY*)

(19) P. HENRY :
Le Voyage, d'après le livre des Morts Tibétain.
(30/33 - *PHILIPS* - *Grav. Univ.* 836.899 *DSY*)

(20) CHANTS POUR LA LIBERTE :
La Carmagnole. - Ah ! Ça ira. - Chant de guerre pour l'armée du Rhin. - La Liberté des Nègres. - Le Réveil du Peuple. - Le Chant des ouvriers. - Le Chant des Transports. - Elle n'est pas morte. - Le Tombeau des Fusillés. - La Semaine sanglante. - L'Insurgé. - Louise Michel. - Le Drapeau rouge. - L'Internationale.
(30/33 - *CHANT DU MONDE* - *Mono LDX S* 4.336)

MAIRIE DU MANS

Ecole Nationale de Musique et d'Art Dramatique
Recrutement d'un professeur d'initiation musicale selon les méthodes actives

Un concours sur épreuves est ouvert à PARIS, en vue de pourvoir un poste de Professeur d'initiation musicale selon les méthodes actives pour le Conservatoire National de Musique et d'Art Dramatique du MANS, le jeudi 29 juin 1967.

Les candidats doivent adresser leur demande, au plus tard, dix jours avant la date fixée pour le concours.
Echelle indiciaire brute : 300 - 585.

Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser : Mairie du MANS - Secrétariat Général.

Le Maire,
Dr J. MAURY.

LOCATION PIANOS
DE CONCERTS
GROTRIAN-STEINWEG

MAGASINS BOUVIER
15, rue d'Abbeville - 75 - PARIS-10e
878-24-88

Editions Jean JOBERT

44, RUE DU COLISÉE · PARIS 8e · ÉLY 26-82

Enseignement

Noël-Gallon. · Professeur au Conservatoire de Paris.
Cours complet de Dictées musicales en 6 volumes à une, deux, trois, quatre parties et dictées d'accords.
Solfège des Concours en 7 volumes avec et sans accompagnement.

Jean Déré. Professeur au Conservatoire de Paris.
Le Gradus des 7 clés en 3 volumes avec et sans accompagnement.

Jules Granier **Solfège manuscrit** 24 leçons à changement de clés avec accompagnement.

Albert Landry. **Excelsior-Méthode** pour piano élémentaire, théorique et pratique, en 24 leçons.

André Marescotti. - **Les instruments d'orchestre**, leurs caractères, leurs possibilités et leur utilisation dans l'orchestre moderne

Vient de paraître :

Etienne Ginot. - Professeur au Conservatoire de Paris.
Méthode nouvelle d'initiation à l'Alto.

LES ENHARMONIQUES

11 - FANJEAUX (Aude)
Directrice : Andrée VICAIRE

— son cours de préparation aux examens et concours du C.A.E.M.
— ses sessions d'entraînement de Dictées Musicales pendant les Vacances
— sa Maison de Repos.

ANCIENNE MAISON

PASDELOUP

COUILLÉ & Cie
89, BD SAINT-MICHEL - ODEon 04-82 et 59-12



TOUS LES DISQUES
TOUS LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE
MATÉRIEL ORF - INSTRUMENTARIUM
VENTE LOCATION - RÉPARATIONS

Original
STUDIO 49
INSTRUMENTENBAU

ORFF-SCHULWERK
INSTRUMENTARIUM

Carillons
Xylophones
Métallophones
Timbales - Tambourins - Cymbales
Caisses Claires - etc...



En vente dans tous les bons magasins de musique et d'instruments. Si vous éprouviez des difficultés à obtenir ces instruments, veuillez demander aux importateurs exclusifs l'adresse du distributeur local le plus proche.
Envoi du catalogue sur simple demande.

Agents exclusifs pour la France et la Belgique :

SCHOTT FRERES S.P.R.L.

75 - PARIS-Xe	**BRUXELLES-1**
69, Fbg Saint-Martin, 69	**30, rue Saint-Jean, 30**
Tél. : 607-61-50	**Tél. : (02) 12-39-80**

EXAMENS ET CONCOURS

C. A. E. M. 2e Partie 1966

Dictées — Improvisation

CENTRE NATIONAL DE PRÉPARATION AU C.A.E.M

Déchiffrage Piano 1966

En LA (1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8)

en SOL (1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8)

G. de Nerval Dans les bois

Au prin.temps l'oi.seau naît et chan-te, N'a-vez-vous
pas ou-ï sa voix! Elle est pu-re simple et tou-chan-te, la
voix de l'oi-seau dans les bois! L'é-té, l'oi-seau cher-che l'oi-
-sel-le Il aime et n'ai-me qu'u-ne fois! qu'il est doux, pai-
-sible et fi-dè-le, le nid de l'oi-seau dans les bois.
Puis quand vient l'au-tom-ne bru-meu-se, il se tait
a-vant les grands froids. Hé-las! qu'il le doit être heu-reu-
-se la mort de l'oi-seau dans les bois.

Allegrotto (♩ = 112)

mp

mf

p subito

mf

f

p

mf

mp

p

pp

Allegrotto (♩ = 112)

mp

p subito

mf

f

Péd.

Péd.

p

mf

mp

p

pp

CHOSTAKOVITCH :

CONCERTO POUR TROMPETTE
PIANO ET ORCHESTRE, OP. 35

par O. CORBIOT

Eléments biographiques

1960. - C'est l'année du tremblement de terre à San Francisco. En Russie, le tsar dissout la « Douma des espérances populaires ». Cette assemblée avait réclamé en avril, le régime parlementaire. Une seconde « Douma » connut le même sort l'année suivante. La réforme agraire permet aux paysans aisés, « les koulaks » de devenir de petits propriétaires. Une troisième Douma ne permit ni aux classes ouvrières, ni aux intellectuels de bénéficier des privilèges accordés aux koulaks.

Les rentiers français viennent de couvrir un nouvel emprunt russe. Prokofiev est élève au Conservatoire de Moscou et travaille sous la direction de Rimsky et de Liadov. En France, Sergueï de Diaghilew « ce sourcier inspiré des dieux », organise la section de peinture russe au Salon d'Automne. C'est l'année de la première du « Psaume » de Schmitt et du « Divertissement », op. 6, d'A. Roussel. La naissance de Dimitri Dimitriévitch Chostakovitch se situe à une époque qui lui permettra de songer avec acuité aux problèmes qui se posent à son pays. Il est de ceux qui n'ont pas connu la vieille Russie Tsariste.

Deux faits significatifs ont marqué l'enfance du musicien. D'abord, vers 1917, le meurtre d'un garçon de son âge laissera des traces que l'on peut déceler dans le caractère tragique de certaines œuvres. Ayant perdu son père, il doit travailler pour permettre à sa famille de subsister. Ce qui l'amènera à jouer du piano dans les cinémas. Cette autre circonstance ne favorisera guère, à cette époque, ses activités de créateur.

Pourtant, comme Georges Bizet au même âge, il compose sa première symphonie. Il est alors à Léningrad, véritable centre musical. En 1924, il y a les « Soirées de musique moderne occidentale », et c'est à ce moment que l'U.R.S.S. découvre l'œuvre de musiciens tels que Darius Milhaud qui va en Russie. Le « Wozzeck » de Berg y est présenté. Il y a, de la part des Soviétiques, un très grand désir de se tenir au courant. Mais, comme on le sait, des périodes de moins grand libéralisme artistique succèdent à ces contacts avec l'extérieur. En 1948, c'est le manifeste de Jdanov où l'on convie les musiciens à mettre Tchaïkovsky sur un piédestal et à se mettre eux-mêmes dans le droit chemin. Ainsi naîtra le « Chant des Forêts » (1949) sur des poèmes d'Eugène Dolmatovski. C'est un « oratorio » pour ténor, basse, chœur d'enfants, chœur mixte d'orchestre symphonique.

Saint-Pétersbourg et Moscou

Saint-Pétersbourg, où Chostakovitch naquit, est avant de porter le nom de Léningrad, une ville où la musique joue un rôle important. Dès 1905, le phonographe est mis à la mode, mais Rimsky-Korsakov était contre parce qu'il déplorait le répertoire des morceaux enregistrés, romances « éplorées » et airs d'opéras. On y enregistre la « Dame de Pique ». Le père d'Igor Stravinsky était première basse à l'Opéra. La mère de Serge Prokofiev était une Pétersbourgeoise et une pianiste distinguée. Borodine y naquit 72 ans auparavant et c'est là que Glazounow, Tcherepnine, Liadov, Gretchaninov créeront leurs œuvres avec une certaine tendance à « l'académisme ».

Moussorgsky qui alla à Moscou en 1859 et en 1861, revient à Saint-Pétersbourg pour former une « petite communauté » de camarades dont la vocation littéraire ou artistique favorise de fréquentes réunions. « *L'Ecole de Moscou* », sous l'ancien régime, groupe les noms de compositeurs tels que Tchaïkovsky, Medtner, auteur de la « Sonate épique » pour violon et piano, Scriabine et Rachmaninoff qui estimait que Dimitri Chostakovitch avait beaucoup de talent et qui aurait aimé ne plus le voir « enchaîné aux changements de ligne politique de son pays ». Après la révolution de 1917, à Moscou, c'est le Procoll (Collectif de production) qui essaie de lutter contre le formalisme occidental. Rapidement dissout, ce groupement laissera néanmoins un certain nombre d'idées qui seront à la base d'un fossé entre l'Etat et les compositeurs. Il en résultera la création d'œuvres dont le style est marqué par un « retour en arrière ».

Les symphonies

— La première symphonie, op. 10, de Chostakovitch voit l'utilisation du piano. Dimitri Dimitrievitch a en effet commencé l'étude de cet instrument à l'âge de neuf ans, et remporte en 1927 un 2e prix à Varsovie, à l'occasion du Concours Frédéric Chopin.

— La deuxième symphonie est écrite pour le 10e anniversaire de l'U.R.S.S. C'est la Symphonie « Octobre » ou plus exactement Epithalame pour Octobre. « Octobre », « c'est le message du soleil tant désiré ! C'est la volonté des siècles qui se dressent ».

— L'opus 20 est la symphonie du « Premier Mai ».

— La quatrième symphonie date de 1935-1936, mais l'auteur en interrompit les répétitions et refusa l'audition publique. C'est la « Fantastique » de Chostakovitch. Elle est reprise en 1960 sous la direction de Kondrachine qui vint la présenter à Paris au T.N.P. Elle comprend une vingtaine de bois et 17 cuivres.

— La cinquième est une des plus jouées. C'est « l'affirmation de la personnalité ». Elle est écrite dans un style beaucoup plus accessible que la précédente (op. 43). L'opus 47 date de 1937.

— La sixième, op. 54, a été donnée au début de la seconde guerre mondiale et a suscité de nombreuses critiques. C'est une sorte de conflit entre le passé et le présent. Le présent, c'est la « contemplation ravie d'un univers épuré et rasséréné » (1939).

— La septième, op. 60, est la « Léningrad ». Cette symphonie « éclair » riposte à la « guerre éclair » est écrite pendant le siège de la ville. C'était sa façon à lui de combattre. Sa myopie ne lui permet pas d'être exposé sur le front. Prokofiev est envoyé dans le Caucase alors que Chosta paie de sa personne, le fusil à la main, pour monter la garde en qualité de membre volontaire de la défense passive. En 1917, alors que le gouvernement provisoire de Kerensky voulait appeler Prokofiev sous les drapeaux, Gorky avait déclaré : « Nous ne sommes pas suffisamment riches pour ressemeler les bottes de nos soldats avec des clous en or (p. 68, *Nestiev*). D'ailleurs Prokofiev qui était le fils d'une veuve ne pouvait pas être mobilisé. Mais, revenons à Chostakovitch : on a comparé la « Léningrad » à « l'Héroïque ». C'est une sorte d'épopée militaire. La partition fut transmise par microfilm envoyée par avion à New York et dirigée par Toscanini en 1941.

— La huitième, op. 65, date de 1943 « Symphonie Stalingrad ».

— La neuvième, de 1945, fut jugée « futile », op. 70.

— La dixième est en mi mineur, 1953, op. 93.

— La onzième est intitulée « l'Année 1905 ».

— L'op. 112, la douzième et la treizième, complètent cette série d'ouvrages qui s'étendent sur quarante ans.

Cinéma

En 1932, Chostakovitch compose la partition du film « L'Homme de passage » où l'on voit un vieil ouvrier montrer son hostilité aux nouvelles méthodes de travail puis s'y rallier. Dans les « Montagnes d'Or », Youtkevitch retrace le passage des ouvriers du régime tsariste au communisme. Comme Prokofiev est l'auteur de la musique du film satirique « Le Lieutenant Kijè », d'« Alexandre Newsky », Chostakovitch enrichit quelques films de ses œuvres : « La Jeunesse de Maxime, Le Retour de Maxime, Maxime à Viborg ». Dans « L'homme que j'ai rencontré », on peut entendre une chanson intitulée : « Marche au devant de la vie ». Vers 1930, furent réalisés également de petits films comiques dans le style américain, avec de véritables gags. Tel ce berger, joueur de flûte, transformé en chef d'orchestre et entraînant dans une villa, en fête, son troupeau, vaches, cochons, avec tous les dégâts qu'une telle aventure peut provoquer. On retrouve ce berger à la tête d'un orchestre, dans une parodie de la Rapsodie Hongroise de Liszt, et remplaçant, au pied-levé, un chef défaillant.

Son Opéra

On a écrit que Chostakovitch manquait d'esprit critique et l'audition de la Quatrième Symphonie montre un manque de concision dans l'exposé des idées. Mais cette symphonie n'est-elle pas à la mesure de ce gigantesque pays. En U.R.S.S. il est proposé au compositeur de créer une musique qui unit le meilleur métier à une véritable compréhension de la part du peuple, mais les concerts restent souvent marqués par les conventions du XIXe siècle. On reproche à Chostakovitch de manquer de simplicité. Or, c'est une période où la musique connaît tant en France qu'à l'étranger des convulsions manifestées par les tendances déjà très variées. Dimitri Chostakovitch se consacre à son opéra. Cette œuvre est « Katerina Izmaïlova », Lady Macbeth du district de Mzensk.

Cet ouvrage est à la source de nombreux articles dans la *Pravda* (en russe : « Le Droit, la Justice »). Notamment celui intitulé... le « Chaos au lieu de la musique ». Le compositeur dut rechercher des solutions en s'efforçant de se débarrasser des complexités de son langage. Le « Concerto pour trompette et piano » est un exemple de ce retour en arrière. L'opéra « Lady Macbeth » est réaliste. Il a été écrit entre 1930 et 1932.

Quand la treizième symphonie fut créée, la presse garda le silence, mais la réhabilitation éclatante de l'opéra qui eut lieu une semaine avant, fut l'occasion d'un véritable triomphe. Martynov constate que Chostakovitch bénéficie de son expérience de pianiste commentant devant un écran les films muets : « Le musicien utilise volontiers les procédés d'asynchronisation dans ses œuvres lyriques et dans ses ballets ».

Il a été également reproché à Chostakovitch « un désaccord voulu entre la musique et le drame, conséquence manifeste de son activité cinématographique » (I. Martynov, p. 63). Déjà, fait remarquer M.-R. Hofmann, la Première Symphonie était conçue avec des thèmes en gros plan, en plan moyen, coupés sec ou fondus enchaînés (Hofmann, p. 102).

A propos du « Nez », l'oubli des exigences traditionnelles du genre lyrique, l'absence de ligne mélodique, sont les critiques les plus courantes faites à l'auteur, accusé de ne s'être pas toujours soumis aux exigences de la vie de ses compatriotes.

Le sujet de « Lady Macbeth » est celui d'une jeune femme qui se débarrasse tour à tour de son beau-père et de son mari. La Nouvelle de Leskov situait l'action dans l'atmosphère assez sordide de marchands de province. Zinovy Borissovitch épouse Catherine Izmaïlov qui ne cache pas ses sentiments de dégoût pour un mari dont la veulerie et la fainéantise semblent le triste héritage de la famille Izmaïlov. Le départ de Zinovy est l'occasion pour Catherine de faire la connaissance d'un ouvrier récemment embauché : Serge. Devenu son amant, celui-ci surpris par le beau-père de Catherine, est fouetté. La flagellation constitue une des grandes scènes dramatiques où l'expression des sentiments est particulièrement intense, comme au moment du meurtre du beau-père et de la scène d'amour du 2e acte.

Serge se lasse de l'amour de Catherine, condamnée comme lui au bagne en Sibérie. Sonetka, jeune bagnarde,

connaît à son tour les faveurs de Serge, et folle de jalousie, Catherine pousse à l'eau sa rivale. Tel est le destin de cette femme, dont la misère devient à ce point terrible qu'elle ne peut survivre à ce nouveau crime. Catherine a trouvé en Chostakovitch un avocat qui veut justifier à tout prix sa conduite — bien que celle-ci ait commis trois meurtres. L'auteur, en fait, a remanié l'action en accentuant la vulgarité du milieu dans lequel la jeune femme vit. Il en fait une victime. Le grotesque et l'humour grinçant apparaissent souvent dans cet ouvrage.

Les dirigeants soviétiques ont été, selon J. Longchampt, choqués de ce que des mobiles sordides aient poussé Katerina Izmaïlova à tuer son mari, « devenir la maîtresse absolue de la maison de commerce, s'approprier ses biens ». La police, au troisième acte, est présentée d'une manière peu respectueuse, sur un air de valse. Le 8e tableau du troisième acte est constitué par la caricature d'une noce de village. L'opéra sera présenté à Léningrad, Moscou, New York, Cleveland, Prague, Paris, Stockholm; plus récemment, au Covent Garden de Londres et à Nice (1964). « Lady Macbeth » a été comparé à l'œuvre de Berg, par son aspect expressionniste. La musique perd parfois toute trace de tonalité et déroute au point que l'on a pu parler de « grincements, hurlements, et de hululements ». C'était, il y a une trentaine d'années.

LE CONCERTO POUR TROMPETTE, PIANO ET ORCHESTRE Op. 35

Partitions

State Music Publishers, Moscou 1963.
Anglo Soviet Pusic Press (4 mains, 2 pianos), 1948.

Enregistrements

1. Aller, Klein et Orch. F. Slatkin 25 Cap. L. 8229.
2. Pressler, Glanz et Orch. - Bloomfield, 30 Odé. - ODX - 157.
3. Cherkassky - Jackson et Orch. Menges - Falp. 397 S.
4. Chostakovitch - L. Vaillant - O.R.T.F. - Cluytens - Col. FCX 769.
5. M. Grindberg, S. Popov - Rosdestvenski - 30 - Chant du Monde - LDX A 8355.
6. 2e Concerto - Concertino pour 2 pianos - Préludes - Chant du Monde.

Bibliographie

1. Hofmann (M.-R.). - D. Chostakovitch (Ed. Seghers - Paris 1963).
2. Martynov. - D. Chostakovitch - Revue Musicale n° 168, septembre-octobre 1936, et n° 171, janvier 1937.
3. Longchampt (J.). - Dictionnaire pratique des compositeurs J.M.F. - Tome II.
4. Danilievitch. - Préface de la partition de poche (1963) traduite par M. Alix, professeur de russe au lycée Henri IV.
5. Stuckenschmidt. - Musique Nouvelle (Ed. Corréa - Buchet-Chastel, Paris).

L'œuvre étudiée

Le Concerto est contemporain de l'opéra dont nous venons de parler et qui a quelque peu éclipsé les « 24 préludes pour le piano ». De cette époque, on peut citer une sonate pour violoncelle et piano. La première a eu lieu le 15 octobre 1933 avec l'auteur en soliste sous la direction de F. Chtidri, à Léningrad. A Paris, le 9 janvier 1937, Janine Weill et A. Ness interprétaient ce concerto aux Concerts Pasdeloup, sous la direction d'Eugen Szenkar. L'orchestre est composé uniquement de cordes auxquelles la trompette et le piano ont été ajoutés pour jouer le rôle de solistes. Pas de percussion. Solovtsov a remarqué que l'orchestre rappelait un groupe instrumental préclassique du XVIIIe siècle. D'ailleurs on sent bien que l'auteur a une affection pour le pianisme à la Haydn, Mozart, Beethoven, et l'on se rappelle que Prokofiev est l'auteur d'une « symphonie classique », conçue en 1917, aux environs de Pétrograd. C'était la symphonie que Haydn aurait composée s'il avait vécu en 1917. Ici, c'est un concerto qu'un musicien de la fin du XVIIIe siècle aurait écrit s'il avait vécu au XXe siècle.

Le deuxième concerto pour piano porte le n° 102 et a été écrit un peu plus tard (1957).

Dans l'op. 35, les éléments lyriques voisinent avec les éléments gais. A cette époque, les galops, tels ceux que l'on trouve dans la scène du Commissariat de l'Opéra, l'intéressent. Chostakovitch, alors jeune compositeur, aimait à répéter : « Lorsque le public pendant l'exécution de mes œuvres rit ou simplement sourit, cela me procure du plaisir » (Danilievitch).

Analyse de l'œuvre

La trompette a connu, au XXe siècle, un emploi remarquable, tant dans les musiques de films (La Strada) que dans les œuvres concertantes ou symphoniques. Honegger (Symphonie n° 2), Debussy (La Mer), une longue suite d'ouvrages, montre que cet instrument peut trouver des sonorités héroïques ou émouvantes (Quiet City, de Copland), humoristiques (Petrouchka). C'est cet humour que nous trouvons dans cette œuvre « agréable », composée de quatre mouvements. Chostakovitch a écrit d'autres concerti, notamment pour le violon, op. 99, le violoncelle, op. 107. L'op. 35 est, à côté de ceux-ci, une sorte de divertissement. De même le concertino pour 2 pianos.

Premier mouvement - Allegro moderato (noire = 96)

La trompette en si bémol introduit ce mouvement sur une note à caractère suspensif (ré bémol), tandis que le piano — pince sans rire, égrène à la descente comme à la montée des triples-croches ponctuées par une cadence en ut mineur. Le thème (1) est grave; ce thème assez rêveur a, en fait, ce caractère slave que l'on trouve dans les ouvrages de Rachmaninoff.

L'allegro vivace (noire = 160) a la forme sonate. Puis c'est l'exposition du thème (1) avec quelques modifications et l'accompagnement se fait cette fois en valeurs deux fois plus rapides.

Nous nous trouvons au chiffre 6, après une transition de 2 mesures (cadence en mi bémol) en présence d'un pont

Rondo a capriccio (G. dur)

Beethoven - La fureur pour la perte d'un sou

(1) Allegro moderato - Concerto pour tr. et piano

mp espr.

(2) vivace

giocoso

(3)

(4) Lento

p espr.

(5) Moderato

p legato

(6) Senza sord. sul G al segno

f molto espr.

(7)

(8) trompette - solo

(9) solo Allegretto poco moderato

(10)

où les notes graves d'un piano pastichent la trompette. Les éléments comiques, style opérette, viennent se superposer aux intentions plus ordonnées, liées à la forme sonate.

Au chiffre 8, la trompette énonce le deuxième thème (2) qui se reconnaît aux contretemps sur lesquels il est bâti. Ce thème est joyeux et instable dans sa tonalité. Les cordes divisées l'accompagnent allégrement en pizzicati.

Au chiffre 10, nous retrouvons à la trompette ce que le piano a exposé dans le pont (mi bémol) et un dialogue s'engage entre les deux solistes. Le développement se poursuit de 10 à 16, où seuls les éléments secondaires seront utilisés.

La réexposition dans la tonalité initiale se fait aux cordes (1); le deuxième thème réapparaît, minaudant, au piano qui restera seul pendant 5 mesures. Il revient en majeur aux cordes.

La coda, au chiffre (23), referme ce mouvement, en retrouvant l'austérité du début (moderato). La tenue dans le grave de la trompette situe l'amosphère de la fin de la coda au niveau de l'ironie la plus féroce.

Le lento est une valse (noire = 76)

L'orchestre est traité avec des sonorités nocturnes. Commencé dans les sonorités piano, un crescendo trouvera son sommet au chiffre 30 (appassionato) en ut mineur.

Trois sections composent ce deuxième mouvement. Le thème (4) a un caractère modal.

— Le début est langoureux, romantique, mais au chiffre 28, le trait se durcit sans que l'on sache trop pourquoi.

— L'épisode central est Piu Mosso (noire = 120) libère le piano écrit seulement à deux parties.

Au chiffre 31, l'orchestre se raidit à nouveau sur des injonctions dactyliques, sorte de rappel à l'ordre : « Ne nous émouvons pas trop ! ». C'est un peu l'attitude de Ravel lorsqu'il écrit avec génie le concerto en sol qui est contemporain.

Au chiffre 32, le largo (noire = 88) reprend sa place; de lourds accords sur le 7ᵉ degré (do M.) préparent le retour du thème (4) à la trompette (con sordina) sur un délicat fond de cordes (pp.); on remarquera un beau solo de violoncelle au chiffre 37. Ce lento prend fin dans les sonorités initiales. C'est le seul mouvement où l'orchestration comprend des tenues.

Le troisième mouvement : moderato (noire = 108) est très court (5). Ecrit dans le style de l'improvisation, il débute par une sorte d'intermezzo où J.-S. Bach fait son apparition à la 9ᵉ mesure.

Une mesure après le chiffre 41, c'est l'aria (6) qui évoque le premier mouvement du moins à l'introduction. En si bémol mineur, la phrase est confiée aux premiers violons (sul G al segno). Les différentes modulations amènent un alignement de tonalités (sol M.), si m. mi m. à l'accompagnement, tandis que l'aria continue d'évoluer dans une indépendance tonale à peu près complète.

En la bémol, au chiffre 42, le piano reprend son discours qui s'enchaîne avec *l'allegro con brio* (noire = 184). C'est le final dont Daniliévitch a pu dire qu'il s'agissait du « royaume de la gaîté et de la plaisanterie » que l'on retrouve dans les finales de Prokofiev (6ᵉ et 7ᵉ symphonies). On assiste à un mariage du style opérette et de celui du rag time, dans cet allegro. Le départ (7) se fait sur des notes répétées (en ut mineur). C'est Passereau qui commence ainsi : « Il est bel et bon, commère ». Dans tout cet allegro, les citations comiques sont nombreuses : le « Barbier » de Rossini. La sonate en ré majeur de Haydn pour pianoforte (n° 3 - 1780); de Beethoven : le rondo La Fureur pour la

perte d'un son (op. 129) qui est un caprice écrit également pour le piano.

L'Exposition est étendue. Elle se poursuit allégrement jusqu'au chiffre 52 où prend place un galop burlesque, présenté au piano solo (8). Un nouvel élément, mis en relief par la trompette, constitue, dans ce même galop (sol majeur) un des aspects « frivoles » de cette partie. Le développement (9) (allegretto poco moderato) qui voit l'utilisation du « col legno » sera ralenti au chiffre 63 — avec syncopes, montée de 7[e] majeures, de sixtes majeures. Après une courte transition en mi mineur et en canon (trompette puis piano puis cordes) la réexposition en ut mineur de (7) se fait uniquement en mi M. aux cordes avec des fortissimo marcato.

A 71, une longue cadence de piano sera suivie d'une coda (10), sorte de fanfare « espiègle » en ut majeur interrompue à 76 par un solo de piano en fa mineur.

Critiques

Cette œuvre s'ajoute au répertoire de concertos qu'il serait plus normal d'appeler des divertissements. Concertino de Françaix, Concerto en sol de Ravel qui devancèrent de trois ans l'œuvre de Chostakovitch. On peut parler d'influences et Martynov va jusqu'à citer les noms de Poulenc et d'Hindemith. Pourtant, ajoute-t-il, « chez Chostakovitch, les traditions anciennes s'enrichissent des apports de la culture russe, et le tout prend une allure fort originale et rigoureusement personnelle ». M.-D. Calvocoressi en trouvait « la musique claire, bien équilibrée, agréable de bout en bout, très émouvante et poétique à la fin du premier mouvement et dans le lento, riche d'humour dans le finale. La trompette est utilisée avec ingéniosité et discrétion. Le piano m'a paru n'avoir aucun mandat précis. Il semble que cet instrument n'intéresse guère le compositeur ». (R.I.M., sept.-octobre 1936.)

Rendant compte du concert de 1937 à Paris, Robert Bernard cite André Gide. Retour de l'U.R.S.S. (Gallimard), p. 80, 599 (R.I.M., janvier 1937.)

« Vous comprenez, m'expliqua X..., ce n'était plus du tout cela que le public réclamait; plus du tout cela que nous voulons aujourd'hui. Il avait donné précédemment un ballet très remarquable et très remarqué. « Il », c'était Chostakovitch, dont certains me parlaient avec cette sorte d'éloges que l'on n'accorde qu'aux génies. Mais que voulez-vous que le peuple fasse d'un opéra dont, en sortant, il ne peut fredonner aucun air ? » (Quoi, c'est donc là qu'ils en étaient ! Et pourtant X..., artiste lui-même, et fort cultivé, ne m'avait tenu jusqu'alors que ces propos intelligents). »

« Ce qu'il nous faut aujourd'hui, ce sont des œuvres que tout le monde puisse comprendre, et tout de suite. Si Chostakovitch ne le sent pas lui-même, on le lui fera bien sentir en ne l'écoutant même plus... »

« — Vous contraindrez tous vos artistes au conformisme, lui dis-je, et les meilleurs, ceux qui ne consentiront pas à avilir leur art ou seulement à le courber, vous les réduirez au silence. La culture que vous prétendez servir, illustrer, défendre, vous honnira ». Ainsi ironisait Gide à propos de l'art soviétique.

INVITATION A LA SEMAINE FRANCO-ALLEMANDE DE MICHELBACH

Direction :

Alexander von Hamm, Michelstadt/Raymond Gros, Paris

Collaboration : Spécialiste pour la flûte à bec et les danses populaires.

Après la réussite des derniers stages, nous invitons à nouveau de jeunes musiciens français et allemands, âgés de 15 à 30 ans, à participer à ce stage qui, en plus de la pratique chorale et instrumentale, doit surtout favoriser la rencontre entre les jeunes des deux pays. Il se tiendra dans le cadre moderne et magnifiquement situé de l'« Aufbaugymnasium » de Michelbach. Il est organisé en collaboration avec l'Office Franco-Allemand pour la Jeunesse. Il est recommandé d'avoir quelque connaissance de l'Allemand.

Le programme musical comprend des activités chorales, instrumentales (orchestre, musique de chambre), de la flûte à bec et des danses populaires.

Littérature prévue :

Schütz, Verleih uns Frieden; Fauré, Messe de Requiem - Chansons populaires françaises et allemandes; chœurs extraits de « Gesellige Zeit » et « Geselliges Chorbuch » - Bach, Concerto pour deux violons et orchestre en ré mineur; des extraits de l'Art de la Fugue; Mozart, Serenata notturna en ré majeur; Bartok, quelques œuvres; de petits concerti selon les instruments apportés.

Il est également prévu de visiter la belle ville moyenâgeuse de Schwäbisch Hall.

Lieu :

Aufbaugymnasium évangélique, 7171 Michelbach/Bilz près de Schwäbisch Hall, non loin de Stuttgart. La gare est celle de Schwäbisch Hall-Hessental. Les renseignements complémentaires figureront sur la fiche d'admission.

Arrivée :

Lundi, 21 août après-midi. Le stage commencera par le repas du soir pris à 19 heures.

Départ :

Lundi, 28 août au matin.

Frais :

De séjour et de nourriture DM 85,—. Il n'est pas demandé d'autre participation aux frais. Assurance-Accidents DM 1,—

Frais de voyage :

Seront remboursés à 80 % à tous sur présentation du titre de transport. On déduira de ce remboursement le montant des frais d'hébergement.

Apporter :

Si possible « Gesellige Zeit » 1 et 2; « Geselliges Chorbuch » 1 et 2; Instruments, pupitres et partitions de musique de chambre; draps et espadrilles.

Pour tous renseignements complémentaires : Bulletins d'inscriptions, etc..., s'adresser d'urgence à :

ARBEITSKREIS FUR HAUS - UND JUGENDMUSIK E.V.
3500 Kassel-Wilhelmshöhe - Heinrich-Schütz-Allee 33

LA CHORALE MIXTE ET L'ENSEMBLE INSTRUMENTAL DU LYCÉE D'ÉTAT CITÉ SCOLAIRE D'AMIENS

Le mercredi 26 avril, en la Salle Industrielle, avait lieu le Concert de la chorale et de l'orchestre de chambre du lycée mixte d'Amiens.

Placé sous le signe de la quinzaine musicale franco-allemande, ce « Concert classique du XVIIe *et* XVIIIe *siècles » groupait les élèves choristes et instrumentistes qui étaient allés, il y a environ un mois, se faire entendre à Dortmund, ville jumelée avec Amiens.*

Je m'empresse de féliciter M. Timbert, professeur d'éducation musicale, du choix judicieux, de l'inscription au programme d'œuvres de valeur et, surtout, de les avoir mises au point avec une telle précision de mouvements, de nuances et de reconstitution de caractère. Les Amienois et parents d'élèves eurent le plaisir d'apprécier « l'esprit d'équipe » chorale et instrumentale d'une cohésion telle qu'on oubliât souvent le non-professionalisme des exécutants.

54 *choristes et* 18 *instrumentistes attaquaient en lever de rideau l'Hymne à la Musique de Schubert.*

L'ensemble choral intercala ses productions vocales entre les exécutions instrumentales : ce furent tour à tour :

— L'Hymne à la Musique (*avec orchestre*), de Schubert.

— 2 Noëls français, *de caractères différents.*

— Nocturne du voyageur, Schumann.
Cette œuvre très nuancée et finement interprétée nous donna l'occasion de juger la souplesse, l'homogénéité et la qualité sonore dans la douceur.

— Les bohémiens, Schumann.
Personnellement c'est une œuvre que je n'aime pas beaucoup pour l'avoir si souvent entendue mal interprétée, mais sous la direction de M. Timbert, cela prit tout de suite un caractère artistique et non scolaire. Pour la première fois j'ai aimé les Bohémiens de Schumann.

— L'Adieu, *de* Schubert *que par goût je préfère voir confié à des voix féminines a peut-être manqué de cette expression mélancolique, imprégnée de poésie et d'une extrême sensibilité.*

— 4 chants de Gascogne, *de* G. Fauré, *amenèrent une diversité plaisante.*

— Le forgeron, *de* Vincent d'Indy, *œuvre mal aisée sur le plan tonal, fut avec accompagnement d'orchestre, l'apothéose finale de cette soirée — apothéose bissée par un public enthousiasmé.*

Sur le plan instrumentale, 18 *élèves nous fournirent la preuve que les études musicales poussées sont loin d'être incompatibles avec les études scolaires.*

1. « The gordian knot untied », de Purcell.
2. « L'Apothéose de Corelli, au Parnasse », de François Couperin.
Que ce soit « gravement », « modérément », « vivement », « très doux », « vivement », « gayement », l'ensemble, très homogène commença de s'affirmer et d'entrer dans le jeu de la recherche du style. Visuellement, les coups d'archet, réglés, tombent avec un synchronisme remarquable.
3. « Concerto n° 1 en ut mineur, pour 2 violons et orchestre », de J.-S. Bach.
Voilà une œuvre à laquelle peu de lycéens sont capables de s'attaquer. Deux violonistes de qualité, Christian Cordellier *et* Françoise Jouglet, *méritent les plus chaleureuses félicitations pour avoir exprimé avec brio, expression et caractère l'œuvre ingrate de Bach. Soutenus par le jeu précis et nuancé de l'orchestre, ce fut un régal.*

En Deuxième Partie

4. « Symphonia n° 2 en ré majeur », de A. Scarlatti.
Deux tout jeunes, flûtiste et trompettiste, vinrent affirmer l'œuvre de Scarlatti en renfort des cordes. J'ai bien aimé la douce sonorité du petit flûtiste et j'aurai souhaité un peu moins d'éclat à la trompette.
5. « Quintette en la majeur », de W.-A. Mozart, *pour clarinette et orchestre à cordes.*
Ce fut, peut-être, la meilleure réalisation de la soirée. Je félicite le soliste, Jean-Pierre Peuvion : *belle sonorité, bonnes attaques franches et sans raideur, précision dans les traits, très à l'aise dans les 4 mouvements. Compliments les plus vifs à l'accompagnement orchestral.*
Tous m'ont pris au jeu et c'est surtout dans cette pièce exécutée d'une façon magistrale que j'ai complètement oublié le non-professionalisme de ces jeunes scolaires.
6. « Frolicsome finale », de Britten, *œuvre contemporaine très intéressante du compositeur britannique.*

— Bravo M. Timbert ! Je n'oublie pas à travers tout cela la main experte du maître qui connaît à fond les œuvres et obtient ce qu'il veut : nous avons tous évalué la somme d'efforts de votre part et de l'équipe musicale du lycée.

— Bravo mes jeunes amis musiciens : il y a longtemps que je n'avais éprouvé une joie intérieure aussi vivace. Votre travail a donné des résultats magnifiques et je vous exprime ma reconnaissance.

— Je remercie les autorités administratives du lycée d'Etat, présentes à cette soirée, de vouloir bien marquer ainsi un intérêt pour une « équipe » de leur établissement et se pencher sur la « parente pauvre » de l'Enseignement : la Musique.

Un parent d'élève :
Marcel Lamendin.

N° de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France

DURAND & C[ie] - éditeurs

Société à Responsabilité Limitée au capital de 100.000 F.

4, PLACE DE LA MADELEINE - PARIS (8e)

Téléphone : **Editions musicales : 073.45.74 - 073.41.62** **Disques. Electrophones : 073.09.78**

Bureau des concerts : 073.62.19

C. Chèques Postaux Paris 154.56

Ouvrages d'Enseignement

Alix (R)	Grammaire musicale.
Berthod (A)	Intervalles. Mesures. Rythmes.
Dautremer (M)	200 textes d'harmonie élémentaire. Préparation aux cours normaux du Lycée La Fontaine et de la Ville de Paris et aux C.A.E.M. 1re et 2e partie.
	1er cah. (1 à 150) Livre du professeur.
	1er cah. (1 à 150) Livre de l'élève.
	2e cah. (151 à 200) Livre du professeur.
	2e cah. (151 à 200) Livre de l'élève.
Delamorinière (H) et Musson (A)	La lecture de la musique en 6 années.
Desportes (Y)	30 leçons d'harmonie. Chts et basses.
	30 leçons d'harmonie. Réalisations.
Durand (J)	Eléments d'harmonie.
Favre (G)	Dictées musicales à 1, 2 et 3 voix, données aux examens et concours de l'Etat (1957 à 1961).
—	Solfège élémentaire à 1 ou 2 voix. 1er cah. (classe de 6e).
	2e cah. (classe de 5e).
—	Exercices de solfège pour les classes de 4e, 3e et 2e années des écoles normales.
—	3 leçons de solfège à changements de clés sur 7 clés avec accpt (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris).
—	6 leçons de solfège à changements de clés sur 5 clés avec accompagnement (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris, lycées et collèges).
—	12 leçons de solfège à changements de clés sur 5 et 7 clés (données au certificat d'aptitude à l'éducation musicale (1957 à 1962). Edition avec et sans accompagnement.
Gabeaud (A)	Guide d'analyse musicale en 2 vol.
Gallon (Noël) et Bitsch (M)	Traité de contrepoint (Règles du contrepoint - Exemples de contrepoint).
Margat (Y)	Exercices préparatoires à l'étude de l'harmonie en 2 cahiers.
—	Réalisations des exercices en 2 cahiers.

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT (suite)

Margat (Y)	Traité de l'harmonie classique.
—	Réalisations du traité d'harmonie.
—	Cours pratique d'harmonisation et d'accompagnement au piano.
Martin (R.-Ch.)	Le solfège des jeunes musiciens.
Ravizé (A)	32 leçons de solfège sans altérations (Préparatoires aux concours interscolaires).

Chœurs sans accompagnement

Duruflé-Chevalier (M.-M.)	6 fables de La Fontaine à 2 ou 3 voix de femmes.
Favre (G)	Chœurs à 2 voix (50 harmonisations). 1er Volume : Noëls et Airs des 16e et 17e siècles. 2e Volume : Folklore canadien et français.
Pascal (Cl.)	Ut ou Do 5 pièces pour chœur d'enfants ou de jeunes filles.
—	12 chansons françaises à 3 voix.
—	25 chansons françaises à 2 voix.

Littérature

Durand (J)	Abrégé de l'histoire de la musique.
Favre (G)	Essai d'initiation par le disque.
—	Musiciens Français Modernes.
—	Musiciens Français Contemporains.
—	R. Wagner par le disque.
Lamy (F)	Ropartz (J. Guy). L'Homme et son œuvre.

Recueils de Chants sans accpt.

Musson (A)

La Musique au brevet élémentaire et à l'école normale en 14 cahiers.

Vieilles chansons populaires pour les enfants en 5 cahiers :

1° Noëls et chants de quête.
2° Marches, rondes, bourrées et danses.
3° Chansons de métiers.
4° Humoristiques, légendaires, narratives.
5° Chansons historiques.

PUBLICIVIT 3 BIS, RUE DE LA SABLIÈRE PARIS 14E Dépôt légal 2e trim 1967 Directeur-Gérant : A. MUSSON